



**Ana José
Pinto Carrolo**

**Corpo, Música e Invisibilidade:
Interação e Sincronia na Música de Conjunto**



**Ana José
Pinto Carrolo**

**Corpo, Música e Invisibilidade:
Interacção e Sincronia na Música de Conjunto**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Prof. Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
Directora do Curso de Mestrado em Música

Vogais :

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
professor associado da Universidade de Aveiro (Orientador)

Prof. Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
professor auxiliar do Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho

Prof. Doutora Susana Bela Soares Sardo
professora auxiliar da Universidade de Aveiro (Co-Orientadora)

agradecimentos

Agradeço a Beatriz Maria Martins Barata Fernandes, Camila Daniela Acioli Lins de Macedo, Jorge Filipe Branco Gonçalves, Cristina Maria Guerreiro Afonso, Diana Rita Barreiro Lucas, Mariana Bárbara Mogeiro, Diana Isabel Barata Fernandes, Ana Catarina Abreu Lucas, Rafael Pina e David Gausden, pela imediata compreensão e disponibilidade para colaborar, sabendo serem eles próprios os objectos de estudo desta investigação.

Agradeço especialmente aos meus orientadores Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia e Prof. Doutora Susana Bela Soares Sardo, pela confiança que depositaram em mim, pela atenção e apoio prestados na realização da tese e por me terem iniciado no mundo da investigação científica.

palavras-chave

Gesto; interacção, sincronia

resumo

A etnomusicologia e os estudos em performance têm abordado amplamente questões relacionadas com a comunicação não verbal, nomeadamente o que se refere ao papel da informação visual na percepção e compreensão de expressões faciais e dos gestos que enfatizam e ilustram intenções expressivas que regulam a interacção entre músicos. No contexto de um ensemble, a informação visual pode assumir ainda maior relevância, servindo aos músicos para, através do olhar, obter sincronização de movimentos. Neste caso, os músicos utilizam sinais visuais convencionados por um código visual, como condição para um bom entendimento e integração dentro do grupo. Nesta investigação procurou-se estudar situações que articulassem performers normovisuais e invisuais, procurando conhecer os factores que influenciam a interacção na música de conjunto, tendo sido formulada a seguinte questão: quais as estratégias concebidas para uma interacção e sincronia eficiente desenvolvidas pelos músicos quando confrontados com a incapacidade visual de um dos membros do grupo? Através da realização de entrevistas, foram investigados os comportamentos de quatro músicos invisuais na prática de música de conjunto ao longo da sua vida e de seis músicos normovisuais que participam com estes como membros, em três formações musicais distintas e que se enquadram respectivamente no género coral e instrumental, duo a quatro mãos e banda de jazz. Pela análise e comparação das respostas dos músicos invisuais e dos músicos normovisuais, verificou-se a existência de uma estratégia alternativa de interacção baseada na respiração. Uma estratégia adoptada de forma individual pelos músicos invisuais e cinco planificadas em grupo para a sincronização, umas alternativas, outras próprias da visualidade. Por último, tendo por base as estratégias adoptadas, sugeriu-se uma relação entre comportamentos corporais do músico invisual com a prática de gestos na vida quotidiana.

Keywords

Gesture; interaction, synchrony

abstract

Non-verbal communication issues have been largely referred to ethnomusicology and performance studies, namely the one concerning with the role of visual information in the perception and understanding of facial expressions and gestures. These emphasize and illustrate expressive intentions that exist among musicians. In the ensemble context visual information is even more relevant. Musicians use their eyes to communicate with each other and get synchronized movements. In this case they have a visual code through which they send their signs. Therefore, they are able to understand each other and the integration within the group is achieved.

This research aims at studying several situations capable of articulating both blind and sighted musicians. And, it establishes the factors that influence interaction through the sound of the group. Thereby, it raises the question: which strategies should be designed to facilitate efficient interaction and synchrony when one of the musicians has visual disability?

Four blind musicians were interviewed and their behaviour studied while they were performing. The same happened to the sighted musicians who had worked together with the blind musicians in three different situations, such as choral and instrumental genre, duet four hands and jazz band.

Answers were analysed and compared and a conclusion was reached afterwards: there was an alternative strategy of interaction based on their breathing process. The blind musicians worked their movements individually and the ones who can see create their own movements in order to achieve synchronization.

Finally, based on these strategies, a correlation was achieved between the body behaviour of the blind musicians and their daily movements.

Índice:

Introdução	p. 8
I. Enquadramento Teórico	p. 11
I.1 O corpo e a subjectividade	p. 11
I.1.1. A Orientação Espacial e o Gesto	p. 13
I.1.2. Caracterização da Invisibilidade	p. 16
I.2. Performance Musical	p. 21
I.2.1. Expressão Emocional e Movimento	p. 21
I.2.2. O Papel da Informação Visual	p. 24
I.2.3. O Papel da Espacialidade: a Padronização do Movimento	p. 26
I.2.4. O Gesto Musical e a Presença da Respiração	p. 29
I.3. Prática de Música de Conjunto	p. 31
I.3.1. Sincronia	p. 31
II. Investigação	p. 36
II.1.1 Objectivos Gerais do Trabalho	p. 36
II.1.2. Hipótese de Trabalho	p. 36
II.2. Metodologia	p. 37
II.2.1. Objectivos Específicos das Entrevistas	p. 38
II.2.2. Caracterização dos Informantes	p. 39
II.2.3. Elaboração do Guião das Entrevistas com a Estruturação das Perguntas em Função dos Objectivos	p. 40
II.2.4. Caracterização de Cada Grupo e Metodologia Seguida para o seu Estudo	p. 44
III. Análise das entrevistas	p. 47
III.1. Relação do Músico Invisual com o Seu Corpo	p. 47
III.1.1. O gesto na vida quotidiana	p. 48
III.1.2. O Gesto na Actividade Musical	p. 50
III.1.3. Percepção Auditiva do Movimento	p. 51
III.1.4. Caracterização do Músico Invisual	p. 53
Conclusões	
III.2. Respostas ao Quarto Grupo de Perguntas aos Músicos Invisuais e Entrevistas dos Músicos Normovisuais:	p. 59
III.2.1. Grupo de Bia	p. 59
conclusões	
III.2.2 grupo de Camila	p. 64
conclusões	

III.3. grupo de Jorge p. 72
conclusões

III.2.4 grupo de Cristina p. 77
Conclusões

IV. Conclusões gerais p. 82

Bibliografia p. 87

Anexos p. 92

Introdução

Neste trabalho são estudados a interacção e sincronia na prática de música de conjunto entre músicos invisuais e normovisuais. Para isso, são investigados os comportamentos de quatro músicos invisuais na prática de música de conjunto ao longo da sua vida e seis músicos normovisuais que com estes participam como membros, em três formações musicais distintas, que se enquadram respectivamente no género coral e instrumental, duo a quatro mãos e banda de jazz.

Nesta investigação, a interacção entre músicos aplica-se a toda a comunicação de actos expressivos que ocorrem no contexto de performance em grupo. Segundo Kokotsaki, num ensemble “a natureza e qualidade das interacções entre co-performers em termos de comunicação verbal e não verbal determina grandemente a qualidade da produção musical. (...) O ensemble musical portanto, pode ser visto como um sistema de performance de tarefas com um forte elemento sócio-emocional” (Kokotsaki: 2007, 642). Apesar de ser necessário existir interacção para a sincronização entre os músicos, neste trabalho os dois fenómenos foram estudados separadamente. Os músicos de um ensemble tocam em sincronia independentemente das irregularidades de tempo motivadas expressivamente (Keller P., Knoblich, G., Repp. B., (2007), por isso entendeu-se estudar a sincronia como o fenómeno que ocorre quando dois ou mais músicos coordenam as suas acções com função exclusivamente estrutural para produzir e terminar a produção de som, a que Zile (1988, 126) designa por “inter-sound movements”, isto é, movimentos realizados durante a performance, que ocorrem entre sons individuais, grupos de sons e entre secções de uma música. Repp, B., Keller, P., (2008), referem ainda um outro aspecto do fenómeno de sincronia, que se mostrou fundamental nas conclusões obtidas neste trabalho, que se prende com o facto de não ser possível uma simultaneidade rigorosa entre acções, havendo por isso em qualquer situação de sincronização, participantes líderes e seguidores.

Os estudos em performance têm abordado o papel da informação visual na percepção e compreensão de expressões faciais, dos gestos que enfatizam e ilustram intenções expressivas e regulam a interacção entre músicos e com o público (Schutz, 2008; Thompson et al., (2005), analisando todas as formas de movimento como manifestações de uma linguagem corporal. Estas podem ser classificadas de acordo com a sua qualidade especificamente estrutural na simples execução da música, e de acordo com a sua qualidade em termos de intencionalidade expressiva, na qual são procurados os efeitos musicais persuasivos (Davidson, 2007; Schutz, 2008; Vines et al. (2006). Além disso, foi demonstrado que as intenções expressivas dos músicos podem ser processadas apenas através da recepção de estímulos visuais, sem necessidade de qualquer estímulo auditivo, numa comunicação puramente visual (Schutz, 2008). Na performance em grupo, os músicos utilizam sinais visuais convencionados por um código visual, como condição para um bom entendimento e integração no grupo (Kokotsaki, 2007).

A influência que a modalidade visual tem na compreensão de intenções expressivas e no estabelecimento de estratégias de interacção entre músicos está na origem da questão central desta investigação. Pretende-se pois conhecer quais as estratégias desenvolvidas pelos músicos invisuais e normovisuais na planificação de uma performance em grupo, para lidar com a interacção e sincronização de acções efectuadas por todos os membros.

Embora existam estudos sobre o comportamento corporal, no que se refere à realização de gestos e expressões faciais, mobilidade e postura, actividade motora e características cognitivas de indivíduos cegos, a bibliografia dedicada aos cegos enquanto músicos é escassa. É possível encontrar pesquisas que visam melhorar a acessibilidade de tecnologias usadas na informação e comunicação musical, desenvolvendo ferramentas que permitam aos cegos fazer a leitura, via Braille ou voz, da informação musical disponibilizada por um “software” utilizado por músicos invisuais e normovisuais (Crombie et al., 2005). Na área dos estudos musicológicos tem sido abordado o papel que músicos cegos têm desempenhado na evolução do “blues”, em que a cegueira se tornou um elemento adicional a ter em conta na análise da sua linguagem, feita pelos investigadores a partir da caracterização do perfil psicológico e do universo lírico destes músicos (Monge, 2000). No ramo de estudos em deficiência têm surgido trabalhos que procuram dar a conhecer experiências de pessoas que seguem uma carreira profissional na área da música, nos quais são contemplados relatos sobre indivíduos cegos, (Lubet, 2009). Este mesmo autor dá conta também de trabalhos etnográficos sobre trovadores cegos da Ucrânia, músicos cegos do Japão e da China, levados a cabo por Natalie Kononenko, em 1998, por Susan Matisoff, em 1978 e M. Miles, em 2000. Nos seus trabalhos, Lubet fala de uma dependência do mundo ocidental pela visualidade, designadamente pela dependência por um “maestro visível, que impede os músicos cegos de conseguir emprego em formações grandes” (Lubet: 2009, 127).

Pela minha experiência como performer, que me tem colocado a necessidade de pensar e decidir diferentes estratégias para tocar em conjunto com colegas que manifestam um total desconhecimento sobre o caminho a seguir no trabalho durante os ensaios e por não ter conhecimento de qualquer estudo realizado na área da etnomusicologia ou dos estudos em performance sobre a prática de música de conjunto entre invisuais e normovisuais, procurei com esta investigação conhecer os seus métodos de trabalho na preparação de repertório, compreender a relação do músico invisual com o seu corpo e o modo como este é utilizado na comunicação com os outros músicos. Partindo da classificação de gestos elaborada por Kendon (1996; 1997;), procurei compreender como o músico invisual utiliza o gesto, tanto na vida quotidiana, como na actividade como performer.

Para levar a cabo esta investigação, analisei entrevistas de músicos invisuais e normovisuais, procurando comparar as suas experiências. A experiência exposta por cada músico foi considerada como uma narrativa das suas acções e comportamentos efectuados numa

performance em grupo. Estudou-se assim a experiência individual da performance em formações instrumentais e contextos sociais diversos, comparando as acções e comportamentos dos músicos com diferentes níveis de aprendizagem musical. Ao mesmo tempo, estudou-se comportamentos realizados em diferentes repertórios musicais em busca de características específicas dos padrões de relação do músico invisual com os outros músicos, enquadrando os actos das pessoas nas regras estabelecidas pelo repertório que praticam, vendo a música como som organizado segundo padrões socialmente aceites. Como afirma Blacking, a função da música é “aperfeiçoar de alguma forma a experiência individual e as relações humanas; as suas estruturas são o reflexo de padrões de relações humanas, e o valor de uma peça musical como música é inseparável do seu valor como uma expressão de experiência humana” (Blacking: 1969, 35).

O trabalho está organizado em quatro capítulos. No primeiro capítulo é elaborado um enquadramento teórico, partindo de uma pesquisa bibliográfica que pretendeu incluir estudos sobre o movimento humano, orientação corporal e gesto na interacção entre as pessoas na vida quotidiana, características cognitivas de indivíduos portadores de cegueira e o papel do corpo e da informação visual na performance musical, incluindo factores e fenómenos decorrentes da performance musical em grupo. Seguidamente, é apresentada a metodologia de investigação, onde são definidos os objectivos gerais, estabelecida uma hipótese de trabalho, definidos os objectivos específicos das entrevistas, caracterizados os informantes, exposta a (a) estruturação das perguntas aos informantes invisuais em função dos objectivos definidos e exposta a estruturação das perguntas aos informantes invisuais e normovisuais em função das características dos três grupos analisados. No capítulo seguinte, são analisadas e comparadas numa primeira secção as respostas dos músicos invisuais relativamente à sua relação com o seu corpo, conhecimento do gesto na vida quotidiana, realização do gesto na actividade musical e percepção auditiva do movimento e, numa segunda secção, analisado o trabalho na prática de música de conjunto de cada um dos quatro músicos. No último capítulo, reservado para as conclusões gerais, são descritas as estratégias de interacção e sincronia que as respostas dos músicos permitem verificar e relacionada a origem de algumas estratégias de sincronização com a utilização de gestos na vida quotidiana.

I. Enquadramento Teórico

I.1. O Corpo e a Subjectividade

O estudo do movimento do corpo humano pôs em contacto os ramos da antropologia social, cultural, linguística e cognitiva, para procurarem compreender o corpo e o modo como se expressa, tendo em conta o espaço social em que se move. Na antropologia do corpo pretende-se evitar os dualismos entre mente e corpo, razão e emoção, herdados da metafísica platónica e cartesiana que considerava o corpo como algo mecânico, fonte de irracionalidade onde se encontram os órgãos dos sentidos e a mente como espiritual e fonte de conhecimento. Para o estudo da expressão corporal foi necessário também romper com a dualidade entre linguagem verbal escrita e não escrita e a comunicação não verbal, esta última muitas vezes considerada como negativa e desprovida de informação relevante. As primeiras tentativas de análise do movimento corporal, deram ferramentas importantes para a criação de um discurso em que se articulam a acção individual e formação de espaços geográficos: a abordagem cinésica, na qual se aplicou a análise estrutural da linguagem verbal no estudo das unidades de movimento corporal visíveis equivalentes às unidades linguísticas, criado por Birdwhistell (1970) e a prosémica: que consistiu no estudo do papel do espaço nas relações humanas, levado a cabo por Hall (1959, 1966, 1968), que postulou a existência de acções corporais específicas em zonas socialmente estabelecidas geograficamente que são invisíveis ao sujeito, que não tem consciência da sua existência, mas que têm influência e determinam as interacções diárias. Mais tarde procurou-se uma abordagem holística desenvolvida por Williams (1979) onde se teoriza a acção humana incorporada, procurando analisar a estrutura universal do movimento do corpo no espaço, tendo em conta as características e possibilidades anatómicas do ser humano. Distingue-se da prosémica por estudar o espaço nas suas três dimensões, no qual se realizam todas as acções individuais que, independentemente do espaço geográfico em que se inserem, têm uma função comunicativa. São estudados agentes do movimento corporal centrados no espaço, realizando acções corporais que são analisadas nas suas características biológicas, nas suas causas psicológicas e a função comunicativa que desempenham em presença da linguagem verbal (Farnell, 1999).

Vanwolputte cita o modo como a pele, em determinadas culturas, representa simultaneamente uma entidade biológica e psicológica, enquanto fronteira ou marca identitária que diferencia grupos de pessoas e classes sociais; noutros contextos, o corpo pode mesmo ser estudado como símbolo natural representativo de determinada natureza, sociedade ou cultura, simultaneamente visto como identidade física e representação simbólica, meio de expressão sujeito ao controlo e conjunto de normas de um sistema social. (Vanwolputte: 2004, 253-254). Farnell (1999) chama a atenção para a divisão que muitos autores fazem entre as acções físicas pessoais e sociais; acções significativas incorporadas pelo hábito que não são já conscientes e movimentos

deliberadamente coreográficos. Uma actividade humana pode incluir movimento corporal ritualizado como expressão de várias formas sociais para além da dança; porém, os movimentos corporais podem ser codificados para servir intenções específicas, havendo neste caso padrões de movimento exclusivos da dança.

Segundo Blacking, as teorias sobre a dança desenvolvidas por Rudolf Laban, (que conceptualizou e criou um sistema de notação que permite o registo de signos que têm expressão numa linguagem não verbal) ou Alan Lomax, são etnocêntricas, pois abordam apenas a prática da dança no mundo ocidental e não têm em conta as concepções sobre a prática da dança em outras culturas. Segundo Blacking, é necessário formular um conceito geral, que possa englobar as diferentes interpretações da dança, nos seus diversos estilos e vivências, considerando a análise objectiva do movimento insuficiente para análise da dança como facto social, defendendo ser mais importante questionar o que leva as pessoas a praticar essa actividade, qual o significado que isso tem para elas e que metáforas ou analogias utilizam para a transmissão das suas intenções (Blacking: 1982). A aprendizagem de sequências de movimentos é um processo que envolve a repetição exaustiva e a criação de automatismos até se tornar uma actividade inconsciente; contudo, mesmo quando os participantes não conseguem descrever por palavras o movimento que realizam nem o que sentem com a experiência dessa realização, as suas acções e intenções são conscientes e têm motivações precisas. Blacking afirma ser necessário pôr fim à dicotomia entre movimento tecnicamente perfeito sem conteúdo expressivo e movimento pouco rigoroso mas que possui grande intensidade emocional, ideia presente entre muitos coreógrafos, performers e espectadores, e tornar a fluência do movimento e expressão emocional objectivos complementares, sugerindo que é importante considerar o sentimento vivido na dança como acção racional, abolir as distinções entre funções emocionais e cognitivas e perceber que os sentimentos que se expressam ou recebem através da dança fazem parte de um repertório de sentimentos colectivos (Blacking: 1982, 93-94).

A visão segundo a qual a aprendizagem de sequências de movimentos tem de ter em conta da mesma forma os aspectos emocionais e cognitivos vem ao encontro das teorias actuais sobre as emoções. Segundo Damásio, os sentimentos são tão cognitivos como qualquer outra percepção; eles permitem-nos sentir a actividade e os estados do corpo, sendo resultado de uma justaposição da imagem das alterações do corpo provocadas por uma emoção com as imagens mentais activadas pela percepção do objecto exterior indutor dessa emoção. Assim, é o corpo que é utilizado como referência de base para a constante construção do sentido de subjectividade e dos objectos exteriores em que, pelo facto de viver num ambiente carregado de estímulos, está sujeito a que a maior parte dos objectos e das situações conduzam a alguma reacção emocional. As emoções, que são reacções involuntárias e biologicamente determinadas podem ser mais ou menos controladas, mas estão sempre presentes e acompanham todo o comportamento humano (Damásio: 1999, 79). A subjectividade consiste na reactivação permanente de imagens

actualizadas sobre a nossa identidade, incluindo as representações de acontecimentos passados e de representações de acontecimentos e planos futuros, e as representações do estado do corpo durante e após o processamento de um objecto, que nos permitem sentir os sentimentos e emoções (Damásio: 1994, 245-246). As nossas acções são orientadas por imagens, que nos permitem escolher entre repertórios de acção anteriormente disponíveis e otimizar a execução da acção escolhida e inventar novas acções aplicáveis a novas situações e conceber planos para acções futuras. A capacidade de transformar e combinar imagens de acções e de cenários é a fonte de toda a criatividade (Damásio: 1999, 43-44).

I.1.1. A Orientação Espacial e o Gesto

Farnell (1999), considera importante registar e especificar novas formas de investigação para compreender uma nova forma de conhecimento, baseado no conteúdo somatossensorial da acção dos sujeitos, numa tentativa de procurar significado na informação visual e cinestésica, na acção complementar dos gestos que acompanham o discurso verbal e estudar o próprio discurso verbal.. Belhiah (2008) refere que muitos estudos têm analisado o uso de padrões do olhar e o modo como esse olhar é coordenado com uma conversa, especialmente no início de encontros sociais. Estes padrões do olhar podem ser empregues com diversas funções:

- podem servir para mostrar atenção e disponibilidade para com o interlocutor, regulando a orientação da conversa;
- para dar tempo à outra pessoa para organizar o seu pensamento e para que possa dar o seu contributo nessa conversa;
- para mostrar e exhibir a recepção de uma mensagem;
- para assegurar o fluxo calmo da conversa entre dois ou mais interlocutores;
- para trazer à conversa a intenção comunicativa de um gesto.

O olhar parece pois ter um papel no envolvimento e negociação entre as pessoas numa conversa, onde olhar em direcção ao interlocutor ou desviar o olhar noutro sentido reflectem a atenção e o interesse que os participantes mostram durante a interacção. O envolvimento dos participantes pode observar-se também através da sua orientação corporal, no modo como o tronco e as pernas são dispostos, actuando em simultâneo com os padrões do olhar. As pernas e o tronco são os segmentos corporais que fornecem maior estabilidade, sendo por isso os pontos de referência para a orientação dominante. Na maior parte das vezes, a orientação corporal e o olhar indiciam a disponibilidade da pessoa para iniciar uma conversa e manifestam-se durante a fase inicial da mesma (Belhiah, 2008).

Belhiah (2008) estudou um contexto de interacção específico, a relação entre professores e alunos, mostrando como o olhar e a orientação corporal se conjugam na conversa, durante as

aulas. Ali se pode verificar como alunos e professores actuam para marcar a atenção ou afastamento dado aos materiais utilizados na aula, bem como a continuação ou alteração da disposição espacial e orientação dos segmentos corporais que indicam a continuação ou conclusão da aula. Pés, tronco e cabeça servem nesta interacção onde os alunos mostram competências comunicativas, lendo e agindo sobre o olhar e orientação corporal dos professores, guiando-lhes os comportamentos. Os professores, por sua vez, não procuram o domínio e a subserviência dos alunos, procurando estabelecer uma relação simétrica onde as duas partes participam em negociação.

Para que a movimentação de determinadas partes do corpo possam expressar algo a que possamos designar por gestos, é necessário alguma intencionalidade, tendo de ser movimentos voluntários (Kendon, 1997). Kendon, no entanto, adverte que não é possível estabelecer uma linha de fronteira entre gesto e outras manifestações corporais decorrentes das emoções, tais como rir ou chorar. O conceito de gesto refere-se a acções que são tratadas pelos co-participantes na interacção como parte do que a pessoa quer dizer, incluindo gestos convencionais, gesticulações e realização de signos estabelecidos por um código gestual. Pode fazer-se uma distinção entre gesto ou gesticulação e acções de carácter prático, ajustamentos **posturais**, alterações de orientação e a manipulação de objectos (Kendon, 1996). Para Kendon, o que caracteriza o gesto é a sua forma bem definida, que designa por “frases de acção”, na qual o gesto se apresenta como uma frase, que vem de uma posição de repouso e que termina sempre nessa mesma posição; entre os pontos inicial e final atinge o “pico” ou ponto culminante onde se percepção o seu significado. A sua realização implica uma preparação e terminação da acção e o desenvolvimento desta acção caracteriza-se pela sua “simetria de organização”. Pressupõe-se que seja uma acção com um sentido planeado, que evolui numa determinada direcção e que dificilmente seria perceptível de outro modo.

A verbalização e o movimento corporal parecem ser dois aspectos de um mesmo processo, produzidos em simultâneo. No seu discurso, os falantes combinam num único plano de acção as expressões verbais e gestuais, parecendo completar-se.

Por outro lado, Kendon (1997) refere que os gestos podem fornecer significados para além do que é expressado verbalmente. Estudos mostram que estes gestos (“interactive gestures”) só são utilizados quando as pessoas que estão a comunicar se vêem uma à outra, quando compreendem o gesto e podem interagir, respondendo ao interlocutor. Estes gestos podem ter a função de representar visualmente objectos concretos ou expressar metaforicamente ideias abstractas; podem ter a função de apontar para mostrar o referente de algo que se quer comunicar; mostrar a estrutura do discurso, marcando a distinção entre partes da frase para dar a entender que informação é já sabida e qual é a informação nova que se quer transmitir; e finalmente, para marcar a distinção entre o que é relevante e deve ser sublinhado e o que é informação de fundo.

Kendon denomina “topic gestures” aos gestos não padronizados realizados espontaneamente, que expressam exclusivamente o que é dito e servem de auxílio ao discurso verbal, como por exemplo para lembrar uma palavra esquecida momentaneamente ou um conceito que se não consegue explicar. Segundo Kendon, estes gestos produzidos involuntariamente parecem não conter grande informação para os destinatários, embora estes o consigam perceber e até compreender, podendo também assim serem designados de gestos.

Kendon chama a atenção para o facto de existirem muito poucas pesquisas que tenham analisado quais as ocasiões em que são empregados os gestos. Cita os estudos já realizados, nomeadamente Bavelas et al. (1992) e Bavelas (1994), que referem que é a percepção visual que permite gestos de interacção “interactive gestures”. Na falta de visão, apenas movimentos involuntários são realizados durante a linguagem verbal. Isto aplica-se principalmente aos cegos congénitos, cuja aprendizagem sobre a utilização de gestos se baseia exclusivamente na sua própria experiência sensorial completamente ausente de visão e através de instruções explícitas, fontes que não fornecem modelos visuais de qualquer gesto. Mesmo trabalhando a sua produção gestual através de um feedback externo, a não visualização dos gestos do seu interlocutor torna a sua gestualidade reduzida (Peleg et al., 2006).

Kendon (1996) distingue ainda entre gestos convencionais e gestos idiossincráticos. Os gestos idiossincráticos são designados por gesticulação e envolvem a improvisação de formas de gestos elaboradas por uma pessoa quando fala. Contudo, Kendon afirma existirem semelhanças inter-individuais entre gestos de pessoas pertencentes a uma mesma cultura, em que se padronizam formas de movimento, criando assim gestos socialmente partilhados dentro de uma comunidade. Além disso, dentro da própria comunidade, existem gestos típicos, convencionados pelo papel que desempenham no cumprimento de uma função profissional. Kendon questiona a incorporação de gestos, procurando reflectir até que ponto esta padronização de movimentos convencionais todas as acções corporais e em que circunstâncias o gesto pode ser considerado idiossincrático. Assim, Kendon tipifica e classifica os gestos, tendo em conta a sua função prática e o seu papel no complemento ou separação do discurso verbal.

Tipos de gestos:

- Gestos realizados sem discurso verbal: são convencionados culturalmente e precisam de ser analisados tendo em conta o contexto onde se realizam. Também designados emblemas.
 - Gestos co-produzidos com o discurso verbal: são os mais frequentes.
 - Gestos realizados em alternância com o discurso verbal: o gesto assume um significado próprio, separado da frase proferida verbalmente. Muitas vezes o indivíduo não completa verbalmente a frase, acabando-a por isso com um gesto.
 - Gestos realizados em conjunção com o discurso verbal: também designados por gesticulação.
- Kendon considera que este tipo de gestos dificilmente pode ser analisado em termos objectivos, pois é necessário entender quando são utilizados, qual o papel do significado destes gestos e qual

a relação que têm com o significado do discurso, dado serem realizados de formas muito diferentes pelas pessoas.

- Gestos que representam aspectos de um conteúdo: Designados também por icónicos. Descrevem acções, eventos ou relações entre objectos ou entidades, servindo como metáforas para algum conceito mais ou menos abstracto. Kendon salienta que quanto maior for o nível de abstracção maior é a consistência na formação dos gestos. Como as metáforas são socialmente convencionadas, os gestos podem pois considerar-se socialmente convencionados ao representarem os conceitos metafóricos. No entanto, Kendon adverte que a marca individual está sempre presente; o gesto é sempre resultado da imagem que o indivíduo está a procurar descrever pelo movimento.
- Gestos indicadores (“pointing gestures”): podem assumir várias funções, como apontar para um objecto actual presente em redor de quem o realiza; apontar para objectos cuja localização física existe mas que foi removido e não está presente; apontar para objectos virtuais, indicados apenas com função discursiva; apontar para objectos que não têm forma física nem localização possível, sendo apenas objectos metafóricos.
- Discurso estruturado: são frases gestuais padronizadas que utilizam a acentuação e o carácter rítmico que marca a organização rítmica do discurso verbal que é realizado em simultâneo. São padrões de movimento que, seguindo os diferentes componentes do discurso verbal, vão divergindo também espacialmente, através da deslocação de diferentes segmentos corporais.
- Gestos interrogativos no acto do discurso: formas gestuais que salientam um apelo ou interrogação numa frase, tendo um carácter retórico.
- Reguladores da interacção: gestos que regulam a organização de uma interacção, isto é, indicam a necessidade de parar a conversa, recusar o que foi dito, pedir oportunidade para falar, marcando a estrutura da conversa.

I.1.2. Caracterização da Invisibilidade

Tendo analisado algumas abordagens sobre o estudo dos padrões de movimento humano, bem como a importância do olhar para o mundo da visualidade na construção da gestualidade em diferentes contextos de interacção entre pessoas, surge agora a necessidade de mencionar algumas pesquisas dedicadas às características e comportamentos de indivíduos cegos, nomeadamente na relação que estes mantêm com o espaço envolvente e a qualidade das suas interacções com os outros.

Tem sido verificado pelos estudos da área das neurociências que os mecanismos responsáveis pelas imagens mentais em indivíduos cegos não é muito diferente dos normovisuais quanto à distinção entre zonas de percepção e representação. Citando estudos de D’Esposito et al. (1997), sabe-se que as áreas corticais que servem as imagens mentais e aquelas que servem as áreas de

percepção, embora partilhem algumas características, não se sobrepõem (Cattaneo et al.: 2008, 1347). Por outro lado, as áreas corticais visuais podem ser activadas por objectos normalmente percebidos noutras modalidades sensoriais, como o tacto na ocorrência de uma deficiência visual severa, provocando uma profunda reorganização cerebral, sendo as áreas corticais visuais amplamente recrutadas por outras áreas, respeitantes a outras modalidades sensoriais. Isto quer dizer que as imagens mentais são resultado de processos permanentemente construtivos, que se podem servir de diferentes fontes de informação e não são, por isso, cópias da informação perceptiva. Por exemplo, foi possível verificar-se que o desempenho cognitivo no âmbito das imagens mentais visuais, em pessoas cegas é semelhante ao que acontece com normovisuais, por exemplo na capacidade de memorizar de forma superior imagens de palavras concretas, em detrimento de palavras abstractas. O desempenho mantém-se ainda ao mesmo nível quando esta representação de imagens mentais, tem de depender de outras estratégias cognitivas, no caso da total falta de visão como é o caso dos cegos congénitos. Aqui recorre-se ao conhecimento linguístico, tátil e espacial, sendo que, por exemplo estudos de Zimler e Kenan (1983), referem que as cores são representadas como categorias ou protótipos para a definição de objectos, associadas ao conhecimento abstracto.

A cognição espacial, que nos permite orientar e interagir com o meio exterior, é elaborada principalmente pela visão, modalidade sensorial que representa informação espacial das outras modalidades, ajudando na calibração das representações espaciais auditivas e tácteis em situação de visão normal. No caso dos cegos congénitos, embora sejam verificadas limitações na aquisição de conhecimento espacial, este não está inteiramente ausente, conseguindo por via da utilização de conhecimentos auditivos e tácteis, a realização de tarefas de âmbito espacial de forma idêntica ou mesmo com maior desempenho que os normovisuais colocados na situação de cegos. Isto deve-se a mecanismos compensatórios que surgem com a deficiência, que têm um maior ou menor impacte conforme o grau de severidade desta, dando origem a uma aprendizagem sensorial de substituição (Cattaneo et al.: 2008, 1347). Citando Nordzij et al. (2007), que realizaram um teste sobre o desempenho de uma tarefa de comparação, na qual cegos precoces e normovisuais tiveram de imaginar os contornos de três objectos específicos para indicarem qual dos três se afastava mais dos outros quanto a características da sua forma, foi possível verificar que a utilização das imagens mentais tácteis, geradas e baseadas na experiência passada, eram utilizadas como estratégia cognitiva de forma quase tão rigorosa como os indivíduos normovisuais utilizavam as imagens visuais no desempenho da mesma tarefa (também de acordo com Aleman et al. (2001) e Postma (2007), em estudos citados por Cattaneo et al., 2008). No entanto, também já foi verificado por outros estudos sobre cognição espacial que esta substituição da modalidade visual pela modalidade tátil ocorre apenas nos cegos congénitos e cegos precoces, dado que os cegos que adquiriram a cegueira numa idade tardia utilizam, tal como os normovisuais, a modalidade visual (Imbiriba et al., 2006). A estratégia visual usada por cegos tardios e por normovisuais em tarefas que visam o estudo do papel da experiência visual na

memória viso-espacial reflecte a natureza da sua experiência perceptual ao longo da vida, que é predominantemente visual, enquanto a estratégia tátil, usada pelos cegos congénitos nestas tarefas, reflecte a sua experiência perceptiva baseada exclusivamente na modalidade tátil, único meio perceptivo disponível desde o início da vida passível de ser utilizado para cumprir esta actividade de exploração espacial.

Através da discriminação de diferenças fisiológicas entre indivíduos cegos congénitos e tardios, Imbiriba et al., (2006) sugerem que a existência e duração da experiência visual anterior à cegueira, afecta em maior ou menor grau o os ajustamentos corporais, reflectindo diferenças na representação corporal. Qualquer representação mental de um determinado movimento implica uma planificação motora e a estimativa das consequências sensoriais de tal acção e tem de ser baseada num ponto de referência centrado no corpo. A representação da execução de um movimento depende, nos indivíduos normovisuais, de estratégias visuais ou cinestésicas; no caso dos indivíduos cegos, Imbiriba et al. (2006) sugerem que indivíduos com falta de visão desde o início da vida (os cegos congénitos) dependem principalmente de estratégias cinestésicas, ou seja, de apenas uma modalidade sensorial. Nos cegos tardios, a presença da visão conduz possivelmente a uma representação corporal viso-cinestésica, por terem tido uma experiência perceptual mais próxima dos indivíduos normovisuais.

Pela sua dependência exclusiva ou parcial na modalidade cinestésica na actividade e postura corporal, estudos revelam a existência de problemas de postura e alinhamento entre a população cega provocados por uma vida física motora pouco activa, com grande incidência na flexão constante do pescoço ou problemas músculo-esqueléticos com o uso da bengala branca (Larson, 2006). Acima de tudo, verifica-se que estes indivíduos demonstram uma menor capacidade para desenvolver tarefas motoras e sentem dificuldades no controlo postural, isto é, têm problemas em manter uma posição estável e ajustamentos de postura na realização de movimento, que envolvem uma corrente de informação sensorial, activação de músculos posturais e processos cognitivos. Larson (2006) cita estudos que mostram que crianças com problemas de visão manifestavam um equilíbrio estático inadequado, quer dizer, quando postas numa posição constante sem movimento, tinham em relação com o solo um sentido insuficiente de equilíbrio, assentando numa fraca base de sustentação. O sentido de orientação e mobilidade está relacionado com o equilíbrio, sendo medidas pela forma de andar, analisando a velocidade da marcha do corpo, sendo que quanto maior for essa velocidade, maior é a capacidade verificada na orientação e mobilidade, diminuindo o risco de quedas. As pessoas invisuais podem alcançar o mesmo nível de equilíbrio que os normovisuais, quando este é compensado a um maior nível pela função somatossensorial e vestibular. Assim, um alinhamento da coluna cervical pode dar origem a diferentes níveis de equilíbrio. Quando a informação proprioceptiva por ela estabelecida é adequada, o nível de equilíbrio melhora, daí que muitos investigadores apelam a que os invisuais passem por uma reabilitação de exercícios proprioceptivos, os quais deveriam passar por uma

correção da posição do pescoço e da cabeça, no sentido de os fazer evoluir no seu sentido de orientação e mobilidade. Os exercícios de consciência do corpo foram introduzidos por Gertrud Roxendal nos anos 70, entre os quais se contavam exercícios de actividades motoras diárias (sentar, levantar, andar, etc.), centrando o objectivo na relação do corpo com o chão, imaginando uma linha vertical, e efectuando exercícios rítmicos, baseados na dança e na rítmica para a aquisição de um melhor equilíbrio.

Estes problemas posturais não se colocam a todos os cegos; tal como referido anteriormente a experiência perceptual adquirida desde o nascimento é sempre individual e única. Por isso, qualquer estudo em que se pretenda investigar acções e comportamentos de pessoas com deficiência visual tem de ter em conta a percepção visual que cada indivíduo teve na infância, antes da aquisição da cegueira (Imbiriba et al., 2006). Como a capacidade cognitiva espacial é muito marcada pela experiência visual dos primeiros anos de vida (no caso de cegueira tardia, não congénita) exige, para que possa ser testada, ter em conta a familiaridade do indivíduo cego com os materiais usados como estímulos na tarefa a efectuar; a natureza da deficiência e a circunstância temporal em que se começa a manifestar; o modo como a perda da visão se processa, que pode passar pela perda gradual ou abrupta da acuidade visual ou da visão periférica; as competências relacionadas com a locomoção e orientação no espaço e o papel dos mecanismos relacionados com o estado de alerta, que actuam para compensar a perda visual (Cattaneo et al.: 2008, 1351).

Cada vez mais indícios nos permitem dizer que pessoas cegas precoces podem compensar a sua deficiência visual através da experiência que vão adquirindo pelos outros domínios sensoriais. Por Roder et al. (1999, 2000) e Roder & Rosler (2003) respectivamente, verifica-se que a nível perceptivo os indivíduos cegos compensam a falta de visão com um aperfeiçoamento das suas capacidades auditivas e, a um nível superior ou cognitivo, desenvolvem redes conceptuais mais alargadas a nível acústico e táctil. Ao nível do reconhecimento auditivo, foi possível ainda saber-se por Rosler (2003) que o desempenho de participantes cegos pode ser maior que o dos normovisuais na memorização dos sons, tanto ao nível da codificação física como semântica, quer dizer, apresentaram uma maior quantidade de informação retida quer da estrutura quer do significado sonoro percebido. Chen et al. (2006) mostrou que os cegos adquirem um maior e mais rápido processamento na detecção e localização auditiva, não se verificando o mesmo na descodificação do som ou frequência percebida. (Cattaneo et al.: 2008, 1346-1347). Prova dos mecanismos de compensação parece também ser a elevada prevalência de ouvido absoluto entre a população invisual, contrariamente ao que ocorre no resto da população, cuja prevalência é estimada em 20%. A partir de uma amostra de 46 indivíduos que tinham perdido a visão nos primeiros anos de vida, das quais 21 tinham formação musical, foi possível verificar que de entre estes 21, 12 (57,1%) eram portadores de ouvido absoluto (Hamilton et al. 2004). Acrescentava-se ainda neste estudo que estes invisuais tinham iniciado a sua formação musical em época posterior

à que em estudos anteriores tinha sido referido pelos músicos normovisuais. A aprendizagem musical precoce é um dos factores a que é atribuída grande parte da origem da aquisição de ouvido absoluto, contudo, este estudo veio mostrar que os mecanismos neuronais que conduzem a este fenómeno, embora as suas origens não estejam ainda bem delimitadas, não são provocados pelas mesmas causas e diferem entre invisuais e normovisuais, parecendo existir um recrutamento do córtex occipital (responsável pelo processamento de percepções visuais) no processamento de informação auditiva, originando um fenómeno de estabelecimento de novas conexões e modificações na actividade neuronal, que conduzem eventualmente à aquisição de ouvido absoluto.

Os cegos congénitos dispõem de todos os mecanismos relacionados com as emoções e os sentimentos e apresentam em todas as situações as expressões faciais apropriadas, podendo mesmo controlá-las, disfarçando determinadas emoções quando solicitados. No entanto, estes indivíduos não percebem visualmente essas expressões nem aprendem a manifestar determinadas expressões faciais através da observação tátil do rosto dos seus parentes mais próximos, em nenhum momento da sua vida, como é comum pensar-se. Peleg et al. (2006) verificaram, através de um questionário feito a cegos congénitos, que esse era um comportamento considerado indelicado e ficcional. Peleg et al (2006) estudaram a componente hereditária das expressões faciais, comparando as configurações de diferentes expressões faciais de cegos congénitos, obtidas por várias emoções, com expressões faciais dos seus familiares, através da análise dos movimentos dos músculos e dos nervos faciais, que, embora apresentem traços universais, se comportam de maneira diferente em cada indivíduo. Os cegos congénitos, tal como os indivíduos normovisuais ou cegos tardios, possuem a capacidade inata de conceber uma combinação de movimentos tipicamente individuais, que gera uma configuração pessoal, pelo comportamento da qual os indivíduos podem ser reconhecidos. Este estudo mostra que existe uma relação entre os movimentos faciais dos cegos congénitos com os movimentos faciais dos seus familiares nos estados de tristeza, concentração, fúria, aversão, alegria e surpresa, parecendo haver configurações familiares e únicas de expressões faciais. Foi também comparado um movimento particular de cada sujeito cego, em contexto familiar e não familiar, tendo-se concluído que a frequência da ocorrência de um movimento facial de um cego congénito em contexto familiar é significativamente maior do que fora desse contexto, nos estados de concentração, tristeza e fúria. Assim, este estudo aponta para a presença de genes que influenciam as expressões faciais e para o papel que a evolução tem na sua transmissão hereditária.

I.2. Performance Musical

O conceito de objecto musical adoptado pelo mundo ocidental para designar o produto da sua música clássica, concebido na tentativa de objectivar a arte durante o século XIX, que tornou a obra e a partitura, no veículo privilegiado de transmissão de significado musical, retirando o factor temporal em que a performance se apresentava como resultado de uma tradição interpretativa com os seus preceitos e leis impostos pelo meio académico e artístico, é confrontado agora com uma nova visão da arte, com a produção musical contemporânea e os seus diferentes géneros de abordagem da performance. A actividade musical é actualmente apontada como mais uma arte performativa tal como o teatro e a dança, em que se valorizam corpo e mente e onde os elementos espaciais e temporais desempenham um papel decisivo. Como propõe Simon Frith, a música implica, ao ser realizada ou ouvida, uma experiência corporal e mental, uma vivência directa de carácter momentâneo, onde o indivíduo exprime de forma mais ou menos idealizada os seus padrões estéticos e éticos, dando forma à sua identidade individual e colectiva (Frith: 1996, 109).

I.2.1. Expressão Emocional e Movimento

Para estudar o mundo subjectivo de um músico, Persson (2006) procurou saber qual o significado das imagens mentais na aprendizagem e conceptualização de uma peça, numa investigação onde era pedido a vários músicos que aprendessem uma peça, lhe dessem um título que a descrevesse em termos extra-musicais e respondessem a entrevistas para exporem a sua conceptualização da música, tendo em conta o título escolhido. Nas respostas os participantes reconheceram a importância da evocação de memórias para a interpretação de uma peça, na criação de diferentes estados de espírito. Os participantes distinguiram dois tipos de memórias: as memórias baseadas em imagens visuais com conteúdo emocional, compatíveis com a estrutura musical que se pretende interpretar e a memória de emoções, que invoca uma emoção para obter musicalmente um novo estado de espírito. Todos mostraram hierarquizar os dois tipos de memória: cinco disseram apoiar-se em imagens visuais, oito afirmaram partir das próprias emoções e quatro recusaram-se a responder à questão (Persson: 2006, 282). Na indução de emoções, os músicos dizem recorrer à recordação das sensações sentidas quando lhes é dado sentir a emoção que pretendem induzir através da música. Segundo Persson (2006), os músicos utilizam a evocação de imagens e emoções adequadas à estrutura musical e procuram uma satisfação hedonista como estratégias para induzir um estado de consciência alterado, que favoreça uma maior focalização nas sensações internas e nos processos mentais, obtendo alterações no pensamento e interferindo na percepção da realidade.

A capacidade para exprimir emoções não se relaciona apenas com o modo como o músico dá forma ao conteúdo musical, mas também como exprime intencionalmente determinados estados de espírito, utilizando meios que, embora partindo da sua experiência individual, tenham significado para os ouvintes. Alguns desses meios são recorrentes e redundantes e baseiam-se em desvios expressivos, em ligeiras variações a estruturas fixas e pré-estabelecidas. Estas pequenas alterações de determinadas características de uma peça musical - variações de tempo, intensidade sonora e articulações - constituem um contorno expressivo capaz de representar e induzir estados emocionais e estabelecer, por meio de intenções expressivas, uma comunicação entre o músico e o ouvinte. Este contorno expressivo é feito de alterações de tempo (*rubato*), acentuações que põem ênfase em determinadas notas ou alterações de dinâmica, estratégias que procuram um sentido de expressividade convencionado socialmente e onde se associam por analogia características da música com aspectos extra-musicais. Esta expressividade pode ser reconhecida como emocional na medida em que o ouvinte compreende o seu significado, o que, segundo Juslin, não acontece de forma rigorosa (Juslin: 2001, 325-326). Embora as emoções básicas - alegria, tristeza, medo e ira - sejam reconhecidas universalmente, emoções mais complexas são apenas apreendidas quando determinadas características da música numa dada performance estabelecem uma relação de probabilidade entre as intenções do executante e o julgamento do ouvinte, numa relação de possível entendimento (Juslin: 2001, 321-322). De facto, esse entendimento depende sobretudo de factores culturais como as respostas emocionais provocadas pela aprendizagem musical, pelo conhecimento da época e o meio cultural de um compositor ou, por exemplo, pelo conhecimento da tradição cultural que está por detrás da música realizada por outras sociedades. Blacking distingue quatro tipos de comunicação musical, nas quais o ouvinte vive experiências emocionais distintas. O primeiro tipo de comunicação surge quando o movimento da música, pelo seu carácter rítmico e tímbrico estimulam de forma intensa reacções emocionais que, em determinados contextos de encontro social ou religioso, podem levar a reacções físicas, que pretende reflectir a tensão nervosa e o impulso motorio da música. No segundo tipo de comunicação, a performance musical está enquadrada num determinado contexto social; a música ou as palavras que a acompanham representam uma determinada situação social, reconhecida conscientemente, expressando sentimentos e mostrando os valores desse contexto cultural. O terceiro tipo de comunicação é aquele que se manifesta em presença das respostas emocionais induzidas pela aprendizagem e vivência social de cada indivíduo, que atribui significados aos timbres dos instrumentos e aos padrões melódicos e harmónicos de acordo com a sua tradição cultural. O último tipo de comunicação diz respeito aos padrões musicais (intervalos, características harmónicas, padrões melódicos e o género de contraponto) criados por um compositor, a partir dos quais se formam significados extra-musicais tendo em conta o contexto social e cultural da vida do compositor (Blacking: 1969, 43-49).

Deste modo, a comunicação que o músico mantém com os ouvintes tem de ter em conta, em maior ou menor grau a emoção, fenómeno que importa aqui compreender. A neuropsicologia tem-

se dedicado ao estudo das emoções musicais relacionando-as com outras formas de expressão emocional, como a expressão facial, expressão vocal e expressividade do movimento, que se manifestam através do gesto. Os investigadores partiram da análise das características do movimento que contribuem para um conteúdo expressivo e procuraram compreender de que forma a mensagem expressiva é codificada. Citando Lindstrom et al (2005), Wallbott (1980) classifica as propriedades relativas à expressividade do movimento em seis aspectos: espaciais, temporais, espacio-temporais, aspectos relativos à força de um movimento, aspectos da Gestalt (relacionados com a percepção das formas) e abordagens categoriais. Boone e Cunningham (1998), partindo de estudos anteriores, identificaram alguns traços característicos dos movimentos corporais envolvidos no reconhecimento das emoções básicas, concretamente na expressão de cólera, medo, tristeza e alegria. A mesma linha de classificação de gestos realizados na dança foi seguida por Camurri et al. (2003) e a aplicação à música por Dahl & Friberg (2004).

As similitudes entre a dança, a linguagem verbal e a música na realização do movimento encontram-se por exemplo, na manifestação de cólera, expressa com semelhante rapidez no discurso falado, na música, (que se manifesta por um tempo mais rápido) e na dança, em que os gestos têm uma duração mais curta; na intensidade, similarmente obtida através de um aumento do volume da voz falada, numa dinâmica mais forte ao nível musical e numa tensão mais intensa nos movimentos da dança; nas similitudes ao nível dos contornos de f_0 (contornos de frequência fundamental) ascendentes presentes nas duas primeiras formas de expressão, coincidindo com os valores de distância dos gestos na dança em relação com o centro do corpo e, finalmente, na presença de padrões entrecortados dentro de micro-estruturas em ambas as primeiras, análogas às pequenas paragens entre as transições de movimento verificadas nesta última (Lindstrom et al.: 2005, 71).

O movimento corporal na performance musical tem sido amplamente estudado. Davidson e Salgado Correia consideram que o movimento tem um poder fundamental na construção de estados mentais, e na produção de significado musical. A criatividade do performer, segundo esta perspectiva, depende da capacidade deste para elaborar gestos intencionalmente expressivos que procuram estabelecer uma comunicação com o espectador, que, partilhando de um conhecimento comum acerca das estruturas físicas básicas, reconhecerá neles uma determinada expressão emocional, reconhecendo-os como projecções metafóricas, resultantes da experiência corporal vivida pelo performer. O performer usa pois o corpo para expressar musicalmente as suas qualidades pessoais e as suas impressões, em que relaciona conceitos pré-existentes baseados na experiência passada com novas experiências momentâneas para formar as suas projecções metafóricas. Esta característica comunicativa da performance depende do seu contexto, de factores físicos, mentais e sociais, que por isso mesmo fazem oscilar o nível de interacção do performer com o público. Desta forma, o conceito de evento musical tem evoluído, para conceder uma maior importância ao contexto em que a música acontece; performers e ouvintes promovem

uma relação mútua, onde o desenvolvimento contínuo das estruturas musicais que vão sendo criadas e as respostas emocionais dos ouvintes têm lugar. Neste espaço, os ouvintes desenvolvem uma “comunidade de interpretação”, em que se partilham um conjunto de expectativas baseadas em conceitos pré-formados, produto de um determinado campo cultural, sendo por isso um evento situacional, localizado espacial e temporalmente (Becker: 2006, 136).

I.2.2. O Papel da Informação Visual

A expressão emocional espontânea ou amplamente trabalhada por um músico com fins puramente auditivos reflecte-se, mesmo assim, na qualidade dos movimentos. Davidson (1993) mostrou que a performance realizada pelo mesmo músico com três intenções expressivas diferentes (inexpressiva, normal e exageradamente expressiva), percebida visual e auditivamente, percebida apenas visualmente ou apenas auditivamente, podia ser detectada e distinguida exclusivamente pela percepção visual através da observação do movimento corporal do instrumentista (Davidson: 2007, 384). Davidson afirma ainda que o público não-músico depende ainda mais, e quase exclusivamente, da componente visual da performance, fazendo o seu julgamento das intenções do músico a partir de quase toda a informação visual disponível. Outros estudos do mesmo teor foram realizados, nomeadamente uma investigação que abrangeu trinta músicos, que foram divididos aleatoriamente por três grupos, para participarem como espectadores de uma performance de clarinete solo pré-gravada e exibida através de vídeo. Usando um procedimento idêntico referido no estudo anterior, foram realizados julgamentos em tempo real em relação ao reconhecimento da estrutura musical e da tensão ou conteúdo emocional manifestado, efectuados visualmente por um grupo, auditivamente por outro, e julgado normalmente das duas formas pelo último grupo (Vines et al. 2003). Os resultados mostraram que o aspecto visual da performance, tal como o aspecto auditivo, suporta informação estrutural sobre a peça, havendo grande similitude no seu reconhecimento entre ambas. Quando ocorrem transições entre secções, a percepção da frase diverge: o aspecto visual torna-se fundamental no reconhecimento do início de uma nova frase e o aspecto auditivo decisivo no reconhecimento do fim da frase anterior, mostrando que o gesto e a sua percepção visual são um elemento importante na compreensão da frase musical, pois a observação do gesto e da respiração torna possível a preparação e antecipação do início de um movimento, contrariamente ao que se verifica quando apenas se possui o aspecto auditivo, que, segundo estes investigadores, provoca um atraso na realização da frase musical, com maior incidência a seguir a transições importantes que incluam pausas prolongadas.

A modalidade visual influencia o modo como um som é percebido auditivamente e o modo como este é avaliado conscientemente, influenciando assim a experiência auditiva interna a

nível perceptivo e cognitivo (Schutz, 2008). No entanto, a informação visual parece afectar especialmente o processamento cognitivo da performance musical, nomeadamente a compreensão das intenções emocionais do performer, exclusivamente através da observação do movimento corporal, na ausência da informação auditiva, evidenciando a existência de um tipo de comunicação baseada exclusivamente na visão.

É a informação visual que permite perceber a linguagem não verbal, tal como é descrita por Ekman e Friesen (1981). Cada gesto intencional é portador de mensagens que podem ser decodificadas pelo público, que Thompson et al (2005) definem tendo em conta a categorização dos gestos de Ekman e Friesen (1969): Os emblemas, que são movimentos corporais que têm significado para um determinado grupo cultural, que pode ser traduzido em linguagem verbal, tais como levantar o dedo indicador ou fazer um sinal de calma com os dedos, reguladores, que permitem manter a sincronia entre vários músicos em palco, através de acenos de cabeça ou pelo contacto a partir do olhar, ilustradores, que auxiliam e enfatizam a expressão do significado pretendido, acentuando determinada ideia, palavra ou objecto que quer ser sugerido e manifestações afectivas, percebidas por uma face franzida ou sorridente, revelando determinados estados emocionais (Thompson et al.: 2005, 207). A informação visual, tal como foi dito anteriormente, influencia mais cognitivamente, na avaliação dos sons percebidos, quando os mecanismos enquadram a informação visual no contexto da performance, sendo esta informação visual responsável pela atractividade visual do performer. Elementos visuais como a aparência física, a escolha do vestuário ou a presença em palco fazem parte da experiência musical vivida pelo público que assiste à performance, influenciando o seu julgamento estético (Schutz: 2008, 93). Contudo, a informação visual pode ter um papel negativo na experiência musical, podendo ser fonte de distração e dispersão da concentração do ouvinte (Schutz: 2008, 102)

A exploração dos estímulos visuais na música é frequente, manifestando-se através da crescente popularidade das gravações de performance em vídeo, que em determinados géneros musicais utilizam vários suplementos cujo objectivo é produzir efeitos meramente visuais. Além disso, os músicos, mesmo numa performance em ensemble, podem recorrer a movimentos para coordenação que não estão implicados na produção de som, mas que prendem a atenção do público, que já foram aqui descritos e que podem também ser designados por “ancillary movements”.

Além de comunicar expressões emocionais, a informação visual contida na percepção do gesto não é completamente congruente com a informação auditiva, havendo diferenças na percepção de parâmetros musicais como timbre, dinâmica, altura e duração dos sons, principalmente em instrumentos onde a visão desempenha um papel mais relevante na sua execução (Schutz: 2008, 95-97).

I.2.3. O Papel da Espacialidade: a Padronização do Movimento

Como é possível verificar através do que foi referido nas secções anteriores, o estudo da cognição em música não diz respeito apenas à percepção auditiva, mas a todos os processos cognitivos envolvidos na performance, na relação que o músico estabelece com o instrumento que executa e nos padrões de movimento que estão na base da produção sonora. Por isso, os padrões musicais representados cognitivamente têm de ser estudados também enquanto padrões de movimento e não apenas como padrões de som (Baily, 1985). Estes padrões são realizados pelo programa motor, que é controlado por factores sensoriomotores e é o estudo deste processo que nos pode fazer compreender qual a relação corporal que o músico estabelece com o seu instrumento e em que consiste a música em termos de representações cognitivas. Baily (1985) cita os estudos pioneiros de Blacking, que mostravam que as características morfológicas dos instrumentos, as suas propriedades espaciais e o modo como são tocados dão forma à música que é produzida. Blacking, conhecendo as sequências melódicas produzidas pela flauta Mubembo do Congo através de registos sonoros, conseguiu reconstruir, experimentando e utilizando uma flauta semelhante, as dedilhações e técnicas de ataque utilizadas e dar forma aos padrões musicais realizados pelos músicos daquela comunidade. Estes padrões ou sequências melódicas resultam assim também de factores físicos e não apenas de algum factor musical, que tenha por base uma estrutura musical previamente elaborada. Na música africana parece existir uma "gramática motora", onde as características físicas do instrumento influenciam de algum modo a estrutura da música nele tocada e onde o instrumento parece ser construído de forma a adequar-se a determinados padrões motores para obter certos parâmetros musicais. Baily, citando Kubik (1979), refere que em algumas culturas africanas, podem distinguir-se peças que usam padrões rítmicos e peças que utilizam padrões de movimento. Os padrões rítmicos dizem respeito a toda a música e refere-se às durações inerentes à música; os padrões de movimento são actos de movimentação que têm significado por si próprios, sendo ou não audíveis, podendo dar-se o caso que o resultado auditivo seja produto de um processo motor, equivalente ao processo motor da dança, à qual muitas vezes a música africana está intimamente ligada (Baily: 1985, 242).

No entanto, a música ocidental também tem exemplos de padrões de movimento que não têm como função apenas o resultado sonoro. Algumas vezes, os compositores constroem peças cujo objectivo principal é a exploração do instrumento, através da exploração da informação visual, táctil ou cinestésica, de acordo com a morfologia do instrumento e das características sensoriomotoras do músico.

Desta forma, Baily (Baily: 1985, 244) trabalha com três factores: as propriedades espaciais presentes na estrutura do instrumento, a estrutura musical e interacção entre as estruturas do corpo humano com a estrutura do instrumento realizada pelo sistema sensoriomotor, procurando

conhecer a morfologia do instrumento, os padrões de movimento utilizados na sua execução e as características da estrutura musical criada. Baily põe a hipótese de que a performance pode ser representada espacialmente a nível cognitivo, fazendo a espacialidade parte do plano mental da performance, juntamente com a imagem dos padrões auditivos. Baily contesta a hierarquização das diferentes representações cognitivas muitas vezes defendida pelos investigadores em psicologia da música que, analisando exclusivamente a música ocidental baseando-se na partitura escrita e na abstracção que esta atribui aos fenómenos sonoros, colocam o controlo e a acção consciente nos parâmetros auditivos e consideram que grande parte da actividade motora é uma capacidade que, depois de adquirida por repetição de movimentos, é realizada de forma automática e inconsciente, estando ao serviço da estrutura musical. Como a execução de um instrumento envolve a integração de representações auditivas e espaciomotoras, Baily defende que um padrão musical pode ser considerado tanto como padrão sonoro como padrão de movimento, dependendo do instrumento e das competências do músico que o executa. Um plano mental da performance pode assim conter informação auditiva, visual ou cinestésica, podendo ser estas três áreas cognitivas potencialmente de igual importância. Baily acrescenta que o modo espaciomotor pode ser tão legítimo quanto o modo auditivo na produção musical e possuir igual valor criativo. Além disso, só assim é possível valorizar o corpo humano e o modo como interage com o instrumento, produzindo novas "gramáticas motoras" e novos padrões de movimento que controlem certos parâmetros de padrões musicais (Baily: 1985, 257-258).

Zile (1988), seguindo também a valorização dos actos corporais, procura definir o movimento na performance musical. Aplica a mesma classificação a diferentes situações de performance, não lhe interessando tanto as características de um instrumento musical específico, quanto a actuação em palco e os significados que o músico pode comunicar ao público. Zile distingue três tipos de movimento e as suas funções respectivas relacionados com a vibração e organização dos sons (movimentos preparatórios, movimentos da performance e movimentos posteriores da performance), classificando-os consoante o seu papel na estética visual ou a sua função psicológica (Zile: 1988, 126-128): antes da performance, refere os movimentos de entrada, ("entering movements"), quando o músico entra no palco; Movimentos de posicionamento, ("positioning movements"), que podem servir para preparar o instrumento para a produção física do som ou uma preparação da aparência visual da performance; nos movimentos realizados durante a performance Zile estabelece quatro categorias: movimento para produção, modificação, regulação e terminação do som e os "concurrent movements", como fechar os olhos ou alterar a expressão facial, alterando a qualidade sonora; e os movimentos posteriores, que se dividem em "inter-sound movements", que são movimentos que ocorrem entre sons individuais, grupos de sons, ou entre secções da música e os "post-sound" movements", que são todos os movimentos feitos após todos os sons terem terminado.

Zile sugere que o evento da performance musical pode ser analisado utilizando os princípios e a terminologia da notação Laban, que permitem ter em conta as partes do corpo implicadas no movimento e as dimensões de espaço, tempo e peso, defendendo um modelo que tornaria possível discriminar e isolar diferentes unidades de movimento: distinguir movimentos locomotores, procurando a natureza destes (andar, dançar, etc.) e o percurso, o padrão desse movimento como ir directamente em direcção ao instrumento ou ornamentar o percurso para efeitos estéticos e dramáticos; não locomotores, procurando a direcção, nível, flexão, extensão e rotação, relacionando-os com um ponto de referência; o tempo, distinguindo movimentos lentos de movimentos rápidos, medidos segundo a métrica musical ou segundo o tempo do relógio; e o peso, estudando o suporte do corpo, quais as partes do corpo que nos dão equilíbrio, a força ou intensidade na realização de gestos enérgicos ou suaves (Zile: 1988, 130).

Na procura da análise de intenções expressivas, Davidson (2007) realiza um estudo em que regista em notação Laban a área corporal envolvida e o estilo do movimento de uma performance a solo de um pianista, verificando que o movimento é facilmente detectável e que se apresenta de modo padronizado. Nele é observável a sua forma, com um início e um fim bem definidos, direccionalidade e estilo próprios e a forma ou contorno destes movimentos podem transmitir distintas mensagens consoante a sua intencionalidade expressiva. Deste modo, quando a amplitude do movimento é maior a mensagem torna-se mais forte, transportando significados mais explícitos. Davidson: 2007, 391-395).

Davidson (2007, 382) dá conta de dois elementos distintos de programação motora numa performance musical. Aludindo a Shaffer 1984, Todd 1985, refere a existência de um perfil relacionado com a execução musical e um perfil que busca a intencionalidade expressiva ou efeitos musicais. Refere ainda diversos elementos que contribuem para a realização do movimento corporal, nomeadamente os elementos motores envolvidos na execução física de uma peça, a manifestação física de estados afectivos, as mudanças na intenção para obter um determinado efeito musical e a manifestação de movimentos ou hábitos físicos inconscientes, provocados por estados nervosos como a ansiedade. Dada a diversidade destes factores que influenciam a performance, difíceis de analisar no seu conjunto, Davidson e outros investigadores abordam apenas as intenções do performer na obtenção de efeitos musicais, comparando-os com os movimentos realizados para a execução da estrutura musical da peça. Davidson (2002), através da observação da performance de pianistas, demonstrou que o comprimento do movimento se relaciona com a expressão pretendida, verificando-se que um movimento inexpressivo tinha um menor comprimento e amplitude que um movimento expressivo. Além disso, mostrou também que cada intenção expressiva recorria a movimentos específicos para o seu fim. Davidson considera que na performance ao piano os melhores pontos corporais que fornecem informação sobre intenções expressivas encontram-se no ponto de contacto do pianista com o banco do piano, que é o seu centro de gravidade, nomeadamente os movimentos realizados pelas

ancas, claramente visíveis na direcção em que o tronco se movimenta. Referindo-se a estudos de Gellrich 1991, Davidson aborda a existência hipotética de um nível de movimento de superfície, constituído por gestos aprendidos mimeticamente que funcionam como auxílio para a percepção da intenção expressiva pretendida, que não são necessários à produção do conteúdo musical, mas que são explícitos, acrescentados aos movimentos intrínsecos da peça.

I.2.4. O Gesto Musical e a Presença da Respiração

Existem muitas acções corporais relevantes na comunicação entre os músicos, cujo significado e classificação como gestos não é consensual. Para Hatten (2001), o gesto musical é produto de um conjunto ou vários conjuntos coordenados de movimentos, que são interpretados como signos, que traçam uma continuidade entre os eventos acústicos, dando-lhes forma, contorno e consistência nos vários parâmetros possíveis e tem um carácter qualitativo, que nos permite inferir de um modo mais ou menos preciso a sua motivação expressiva, inserido num contexto onde funciona como representação de objectos e emoções. Ainda segundo Hatten, para entender o gesto musical, é necessária experiência e aprendizagem corporal, tendo em conta o desenvolvimento ao longo da vida das competências perceptuais e cognitivas para lidar com a interligação entre as modalidades visual, auditiva e cinestésica que o gesto musical auditivo possui. Davidson & Correia (2001) afirmam que o corpo tem um papel central na formação do conhecimento e expressão musical, na medida em que os movimentos corporais dão sentido à peça que está a ser executada. Consideram que a linguagem musical não é completamente abstracta, sendo antes o performer quem projecta os seus movimentos corporais em acções musicais.

Um elemento corporal importante é a respiração dos performers, na sua prática musical a solo e em conjunto. Também neste caso, o papel e o significado da respiração na performance não é consensual. Para Lidov, (Lidov: 2006, 31) a respiração não é mais do que uma acção somática que pode, em determinados casos, ser representada musicalmente para ilustrar o aumento de contraste entre a continuidade e a articulação do discurso musical, nos casos onde as pausas representam a inspiração, e a linha contínua da melodia e do acompanhamento representam a expiração. Embora a respiração contribua para a imagem do gesto musical e possa apresentar diferentes qualidades de acordo com o carácter calmo, agitado ou irregular, ela consiste unicamente num elemento imposto, recorrente em qualquer performance, não sendo por isso um gesto. Lidov considera apenas gestos aquelas acções que são intencionais, posição idêntica à que Kendon defende, no contexto da comunicação verbal (referido em I.1.1). Embora estas acções não deliberadas, como ajustamentos posturais, expressões faciais e respiração sejam elementos somáticos tão importantes para a música como os gestos, são elementos que se lhes opõem

devido ao seu carácter contingente. Lidov designa estes elementos como sintomas, em oposição ao gesto musical, que, segundo Lidov, consiste na procura de “tipos abstractos”, na criação de “motivos” construídos a partir das categorias musicais, tais como tempo ou dinâmica (Lidov, citado por Hatten, 2001).

Por outro lado, King (2006) realizou um estudo sobre a questão da respiração na performance no piano, tendo monitorizado os padrões da respiração, captando os tempos de inspiração e de expiração, juntamente com a análise da performance realizada ao piano. Foram ainda registados os movimentos dos pianistas, para serem analisados e discriminados os movimentos físicos e os gestos da estrutura musical. Estudos realizados sobre a respiração em performance noutros instrumentos tinham mostrado que a respiração está intimamente relacionada com a mensagem musical ou interpretação e com a actividade motora (szende & Nemessuri, 1971; Sundberg & Thomasson 1999, 2001; Irwasson 2001; Cala et al. 2001; Fuks & Sunderg 1999; Schölmicher-Thier & Weikert 1999, citados por King: 2006, 143). Nos três pianistas analisados, foi possível encontrar uma consistência entre o ciclo respiratório de cada pianista e o tempo musical que estes escolhiam nas suas sucessivas performances da mesma peça; O ritmo de respiração mostrou ser específico em cada pianista, não havendo um padrão de respiração igual para um tempo de performance particular, nem comum a uma peça específica. Em relação à estrutura musical, foi possível verificar, por um lado, que os pianistas produziam uma respiração preparatória, funcionando como anacrusa para o início de uma nova frase, 72% das quais eram inspirações. As expirações para conclusão de frases ou cadências foram também verificadas, embora em menor número. Do mesmo modo, os tempos da respiração eram comuns a todos os performers aquando da existência de pausas, que fazem a delimitação e separação de frases e a ligação de secções distintas, funcionando as respirações nas pausas entre secções como pontos de repouso. Por outro lado, verificaram-se tendências individuais, dada a variedade dos padrões de respiração. Respiração regular, controlada ou exagerada foram verificadas, mostrando que a respiração está relacionada com factores como a experiência do performer, quer como pianista a solo quer como acompanhador de outros instrumentos, e factores como os níveis de ansiedade e de confiança nas suas possibilidades técnicas. Os movimentos físicos mostram conter informação relativa ao tempo e ao discurso musical: foram observados oscilações do corpo, círculos executados pelo cotovelo, movimentos de pulso e inclinações de cabeça em concordância com os tempos fortes do compasso, bem como o levantar das mãos para sinalizar o final de frases ou de secções das peças. Outros movimentos diziam respeito a alterações de dinâmica, nos quais se contam actos involuntários realizados por razões psicológicas. Contudo, a relação entre a respiração e os movimentos realizados em performance mostraram ser muito variáveis, pois cada performer adoptou comportamentos diferenciados, não podendo deste modo formular-se qualquer conclusão sobre o modo como movimento e respiração se relacionam.

O mais relevante neste estudo é o facto de terem sido encontrados padrões de respiração estabelecidos com alguma consistência durante a performance musical, sem esta se apresentar como acto consciente e voluntário. Além de as observações terem mostrado a flexibilidade da respiração, os pianistas tinham afirmado a sua total despreocupação com este elemento.

I.3. Prática de Música de Conjunto

A performance, e especialmente a performance em grupo, é condicionada por múltiplos factores. Na prática de música de conjunto é fundamental a promoção de um ambiente positivo entre os músicos, que se adquire com elevados níveis de emotividade. É isto que propicia a experiência de fluxo, indispensável para a qualidade artística. O estado de fluxo tem pois origem na empatia entre os performers e na comunicação auditiva que assim é realizada, a par com elevados índices de motivação e preparação do repertório escolhido e no prazer que resulta do carácter fluente da interacção e sincronia musical (Kokotsaki: 2007, 258). A audição activa que o performer tem de obter de si próprio, dos outros e do resultado do conjunto, a coordenação e integração entre os membros de um grupo pela comunicação visual através da recepção de estímulos visuais dados pela informação corporal que traduzem as intenções dos performers e o direccionamento da atenção durante a interacção musical são factores essenciais na procura do equilíbrio, que será atingido quando o reconhecimento e a reacção rápida do que cada membro executa em todos os momentos se tornar imediato e eficaz (Kokotsaki: 2007, 656-657). A qualidade da performance em grupo depende da negociação entre as ideias divergentes e a adaptação a diferentes personalidades dos performers, que terão de ser transformadas numa única ideia comum e o equilíbrio conseguido tem como base condições como o número de performers, a acústica do local da performance, as competências técnicas e o nível de experiência dos participantes no ensemble. Para compreender como ocorre a coordenação entre vários músicos é fundamental definir e analisar diferentes perspectivas seguidas no seu estudo.

I.3.1. Sincronia

Sincronizar com os movimentos ou sons produzidos por outros seres humanos, - sincronia sensoriomotora - tem lugar em contextos sociais, em interacções dentro de um grupo, sendo este fenómeno um traço característico do ser humano. Segundo Clayton et al. (2004), os padrões rítmicos influenciam na construção de elos entre indivíduos, na capacidade de mobilização de esforços coordenados nas diversas áreas de actividade, sejam elas a realização de uma dada tarefa, o cumprimento de um ritual, o intercâmbio de informação ou a realização de actos

expressivos. Deste modo, em função de determinados ritmos os indivíduos agrupam-se em diferentes comunidades realizando os seus padrões rítmicos próprios, unidades fundamentais da tradição de cada comunidade. Clayton et al. citam John Blacking que no seu ensaio “Towards an Anthropology of the Body”, (1977), refere a importância e influência do ciclo circadiano na temporalidade do movimento corporal, na ritmicidade corporal específica de cada indivíduo e salienta a importância das funções biológicas na interacção dos comportamentos comunicativos na partilha de estados emocionais somáticos. Para Blacking, a cooperação e interacção social advêm de uma forte consciência sensorial, da existência de uma ressonância e comunicação entre indivíduos. A base para o acto de fazer música está deste modo na presença em determinado grau de ressonância ou “empatia” corporal, que permite a sincronização do corpo com os movimentos físicos dos outros músicos; é uma experiência sensorial consciente de procurar colocar-se em fase com outros indivíduos, resultando numa experiência estética que motiva a identificação de um indivíduo com o grupo social que vive consigo a mesma actividade musical. “A ressonância corporal é sentida pelo corpo simultaneamente como um vínculo emocional e como sensação física de movimento coordenado” (Clayton et al.: 2004, 20-21).

O acto de tocar um instrumento musical envolve fenómenos muito complexos, estudados, entre outras áreas, pela psicologia da música, que é útil conhecer pela sua importância na performance em grupo. Nesta área existem estudos que explicam os processos utilizados pelos músicos para manter a fluência durante a performance, mostrando como o instrumentista planifica as suas acções e ouve as consequências destas, percebendo os sons que ele próprio criou. Este fenómeno é designado de auto-percepção por Pfordresser (2006). Reconhecendo este fenómeno de auto-percepção, Keller, Knoblich & Repp (2007) referem dois fenómenos a ele associados, indispensáveis para a sincronia entre os músicos, o auto-reconhecimento e a simulação de acção.

O auto-reconhecimento é uma actividade cognitiva na qual um indivíduo sabe o modo como realiza as suas próprias acções. Neste processo de auto-reconhecimento, o indivíduo reconhece todos os movimentos que necessita executar para realizar determinada acção, tendo em conta as suas características anatómicas individuais, o seu historial de aprendizagens e o seu nível de especialização técnica em actividades quotidianas. O conhecimento da acção individual pressupõe uma identificação da acção, que se manifesta quando o indivíduo consegue prever com mais rigor a localização e o timing das suas próprias acções que estão prestes a acontecer num determinado evento, do que as acções dos outros na mesma situação. Esta capacidade de identificação está provada pelos resultados de pesquisas que mostram que as pessoas conseguem reconhecer as suas acções em gravações, distinguindo-as das acções dos outros, reconhecendo aquele registo como seu, mesmo quando parâmetros como pulsação e dinâmica são manipulados. Este fenómeno de auto-reconhecimento parece suceder dada a possível origem partilhada entre acção e percepção na memória (Pfordresser, 2006).

O segundo fenómeno referido tem a ver com a simulação mental, que pode ser definida como a planificação motora de uma acção que não conduz à execução de qualquer movimento, mantendo no entanto os aspectos temporal e cinemático (Imbiriba et al, 2006). Para Keller, Knoblich & Repp (2007), simulação de acção é o processo pelo qual o conhecimento da acção individual se verifica, através da simulação interna das suas acções prévias e efeitos consequentes, automaticamente no momento em que uma acção é observada, sendo um processo onde a imaginação antecipa os eventos, envolvendo uma relação próxima entre percepção e acção. A ligação entre observação e simulação é mais rigorosa quando as acções simuladas pertence ao próprio indivíduo, do que quando a observação é feita sobre acções de outros, pois a simulação baseada no conhecimento de acção individual tem em conta as idiossincrasias do seu próprio sistema de acção. Logo, um indivíduo coordena e prevê temporalmente de forma mais rigorosa uma nova acção com uma acção que desempenhou previamente do que quando se coordena com uma acção prévia desempenhada por outrem.

A performance em grupo pode ser estudada ainda numa outra perspectiva, através da aplicação de conceitos originários da cronobiologia. Na relação entre vários processos rítmicos podem ocorrer fenómenos como “entrainment” (arrastamento), que descreve a interacção e consequente sincronização de dois ou mais processos rítmicos ou osciladores. Clayton et al. utilizam este modelo de “entrainment” proveniente da cronobiologia para analisar o grau de interacção e sincronia conseguidos em variadas situações de performance. Utilizam uma análise cronométrica, na qual o ritmo é a base para qualquer forma de realização de movimento, em que as sequências de padrões temporais regulares e periódicos definem e estruturam qualquer produção de actividade musical, quer na sintonização de gestos expressivos, quer na sintonização de processos fisiológicos como respiração e batimento cardíaco. Neste modelo, “Entrainment” descreve um processo no qual dois ou mais processos rítmicos interagem entre si de forma a se ajustarem em fase, quer dizer, a relação que existe em qualquer valor da função (neste caso biológica ou psicológica) com um dado tempo do ciclo a que se refere, e em periodicidade, isto é, o intervalo de tempo que um ciclo demora a completar-se. Para que este processo possa acontecer é necessário a presença de dois ou mais processos rítmicos ou osciladores autónomos, isto é, estes têm de ter uma fonte de energia própria e oscilar independentemente da ocorrência de uma interacção e, em segundo lugar, estes processos rítmicos têm de interagir. Essa interacção pode ser identificada e quantificada, de forma a ser possível analisar as tendências e comportamentos dos processos rítmicos (Clayton et al: 2004, 3-4). Na música, em especial para a performance realizada por duas ou mais pessoas, o fenómeno de “entrainment” descreve a interacção entre dois ritmos, no ajustamento e consequente sincronização a nível de fase. Quando é ouvido um ritmo musical, gera-se um padrão estável multiperódico, servindo como incorporação dinâmica da estrutura temporal do ritmo. Para sincronizar com estímulos auditivos é importante a percepção da métrica musical, bem como características não temporais, entre as quais a informação sobre a altura do som, que parece contribuir de forma decisiva. A sua influência parece

ser reveladora na redução da ambiguidade de fase, na medida em que ritmos altamente sincopados, na ausência de informação sobre alturas definidas, pode perturbar a sincronização (Large, 2000).

Keller, Knoblich & Repp (2007) estudaram o papel que a simulação da acção (definida no início desta secção) desempenha na sincronização dos músicos num ensemble. No seu estudo, Keller, Knoblich e Repp testaram o comportamento de nove pianistas, aos quais foi pedido para gravarem numa primeira sessão uma ou ambas as partes de vários duos para piano ou peças a quatro mãos que não lhes fossem familiares e numa segunda sessão gravarem a parte complementar da peça, tocando em sincronia tanto com a sua própria gravação da sessão anterior feita alguns meses antes, como com a gravação de outro pianista. Verificou-se que os pianistas sincronizavam a sua performance de forma mais rigorosa com a sua própria performance da sessão anterior. Keller, Knoblich e Repp afirmam, baseando-se nestes dados, que quanto maior for essa sincronização mais rigorosa é a capacidade que um pianista possui para identificar e reconhecer as suas próprias gravações. Os investigadores concluíram que os músicos, em contexto de música de conjunto, mantêm a sincronia simulando as acções coexistentes dos outros músicos do ensemble, imaginando como as outras partes vão ser tocadas, em antecipação, prevendo o tempo exacto que o outro elemento do grupo leva a realizar as suas acções, preparando-se assim o músico para a sincronização sensoriomotora. Esta requer a previsão de eventos futuros, para que o sistema motor seja activado a responder ao evento externo. Isto significa que os processos perceptivos e motor se integram durante a simulação, usando o estilo de acção do indivíduo, ao qual a imaginação não se pode subtrair. O auto-reconhecimento de acções baseia-se num processo de simulação interna que é activado automaticamente pela observação de uma acção externa. Neste estudo concluiu-se que a simulação tem um papel importante na coordenação das acções de um indivíduo com as acções de outros, bem como na percepção dessas acções. Assim, para tocar em sincronia o músico antecipa as irregularidades de tempo motivadas pelas intenções expressivas produzidas pelo outro membro do grupo, sendo que essa sincronização é determinada pelo grau com que o estilo das acções de um músico é compatível com o estilo das acções dos outros.

Outro aspecto importante relacionado com a sincronização é o facto de quando dois ou mais participantes numa performance musical têm de coordenar as suas acções, todos os participantes têm um papel a desempenhar, seja como líderes, seja como seguidores (Repp & Keller, 2008). Os líderes de um grupo têm uma função reguladora, sendo, em muitos casos, o elemento agregador.

Entre os músicos, a liderança pode ter também outro sentido, não menos importante que outros factores referidos anteriormente sobre a qualidade artística da performance. Sem falar do papel do maestro na orquestra, um líder pode, num pequeno agrupamento, ter a partitura integral de todos os instrumentos do grupo, no momento da performance, para tomar decisões no sentido de retomar a fluência musical (Boerner & Streit: 2007; Kokotsaki: 2007, 258).

Conclusões

Nesta secção dedicada ao enquadramento teórico foi feita uma descrição das pesquisas sobre o movimento do corpo humano, em diferentes vertentes. Pretendeu-se mostrar como os padrões de movimento podem ser estudados como unidades de um sistema linguístico, como acções corporais enquadradas num contexto social ou como movimentos expressivos na prática da dança. Quando enquadrados num contexto social particular, podem ser analisados os comportamentos corporais voluntários e involuntários realizados em complemento ou em substituição da comunicação verbal, bem como os padrões do olhar e a orientação do corpo no espaço. A caracterização da interacção corporal entre indivíduos, posicionados espacialmente de acordo com a actividade social que realizam num determinado momento, são dados expostos nesta secção, úteis para compreender as relações humanas e hierarquias estabelecidas características de uma comunidade, onde a visão é a modalidade sensorial mais relevante.

A orientação e posicionamento do corpo no espaço, os padrões de movimento usados na interacção entre pessoas e os padrões do olhar são elementos corporais que podem ser analisados na construção da performance musical, sendo o contexto em que ela se realiza determinante na leitura deste tipo de comunicação não verbal. Através da leitura de diversos autores sobre estudos em performance, foi possível verificar que, Moldado pelas vivências do músico e dos ouvintes, o movimento corporal é projectado metaforicamente, originando um vasto leque de significados, tendo por base a informação visual disponível. Isto quer dizer que a expressividade em música tem de ter em conta, para além das variações de padrões musicais de tempo ou intensidade, o modo como são exploradas as emoções que um músico pretende exprimir e induzir através da música. Estas não dependem apenas da informação auditiva, pois a informação visual é a fonte adequada para perceber e compreender a linguagem corporal. Na execução de um instrumento o movimento corporal procede através de regras de acordo com as características morfológicas do instrumento utilizado, que constituem uma “gramática motora”. Estas sequências de movimentos podem ser valorizadas e classificadas de acordo com a sua relação com a dimensão espacial ou pela intencionalidade que é demonstrada por parte de quem as realiza. De igual modo, a integração dos padrões de movimento ou outras acções corporais na categoria de gestos diverge consoante os investigadores. Contudo, as acções corporais que permitem a interacção entre músicos devem ser consideradas como gestos, devido à sua função reguladora. Na prática de música de conjunto, que é a situação estudada na presente investigação, a antecipação que um músico faz das acções dos outros músicos é fundamental para a sincronização de movimentos.

Sabendo que indivíduos portadores de cegueira congénita apresentam diferentes estratégias para a realização de tarefas relacionadas com a cognição espacial responsável pela elaboração de padrões de movimento, irá ser mostrado, na próxima secção, o modo como cada um dos

informantes, cegos e não cegos, descrevem o entendimento e a interação no contexto da prática de música de conjunto.

II. Investigação

II.1.1 Objectivos Gerais do Trabalho

Ao estudar as estratégias de interação e sincronia utilizadas entre músicos invisuais e normovisuais na performance em grupo, este trabalho pretende compreender as formas de comunicação utilizadas na prática da música de conjunto, quando um elemento do grupo, sendo invisual, não pode recorrer à informação visual para interagir e sincronizar-se com os outros. Partindo da experiência da performance em grupo de músicos invisuais e normovisuais, procurou-se seguir os seguintes objectivos:

- Conhecer qual o papel da actividade motora na transmissão e recepção de informação entre um músico invisual e normovisual;
- Compreender qual a relação que o músico invisual tem com o seu corpo no contexto da performance musical;
- Compreender como o músico invisual utiliza o gesto na vida quotidiana;
- Conhecer como os músicos invisuais trabalham a sua expressividade;
- Compreender como um músico invisual ouve a música feita pelos seus colegas do grupo, que informação percebe e que imagens essa música lhe sugere.

II.1.2. Hipótese de Trabalho

Para a formulação da hipótese de trabalho parti, para além da análise de estudos sobre performance, da minha experiência pessoal como instrumentista invisual, enquanto membro de conjunto, em formações a dois pianos e duo a quatro mãos. Embora toda a performance de conjunto exija por parte de todos os músicos maiores níveis de atenção e concentração, capacidade de comunicar e de criar um bom entendimento dentro do grupo e seja muito diferente consoante a formação instrumental, o número de músicos envolvidos e o contexto espacial e temporal onde ocorre (Kokotsaki, 2007), verifiquei no meu trabalho de conjunto com os meus colegas que a falta de visão exigia uma planificação da performance mais sistemática, que incluía a convenção de sinais onde a estrutura musical obrigava a uma sincronização rigorosa, bem como um conhecimento mútuo de determinados comportamentos que permitissem, durante a performance em público, interagir e responder às intenções expressivas dos outros membros do grupo. Quando ocorria uma situação onde a sincronização não era conseguida, onde a cada nova tentativa a mesma passagem resultava num desfasamento, tínhamos de encontrar estratégias para resolver o problema, que surgiam a maior parte das vezes no início, na mudança entre

diferentes secções, em passagens com pausas prolongadas e no corte do som final da peça. Durante os ensaios eu e o colega desenvolvíamos estratégias para trabalhar a sincronização, convencionando sinais onde a falta de visão impedia a percepção visual do gesto responsável pela estrutura musical. É preciso dizer que no caso de um grupo exclusivamente composto por músicos normovisuais também são utilizados sinais com a mesma função comunicativa; no entanto, esses sinais não são discutidos de forma tão sistematizada, pois não divergem muito consoante o contexto em que se realizam, sendo de conteúdo visual, como gestos ou o contacto pelo olhar. São acções de rotina, adquiridas pelo hábito, pelos padrões de comportamento que permite a modalidade visual. Pelo contrário, os sinais estabelecidos entre músicos invisuais na comunicação com músicos normovisuais podem divergir muito consoante os instrumentos envolvidos e a experiência e convivência entre os músicos.

Daqui surgiu a questão central deste trabalho: quais as estratégias desenvolvidas pelos músicos invisuais e normovisuais na planificação do seu trabalho de música de conjunto para conseguirem interagir e sincronizar-se durante a performance, quais são os seus actos comunicativos, como percebem e reagem aos actos comunicativos dos outros e como sincronizam a sua performance com os outros membros do grupo.

Segundo a minha hipótese, para a sincronização na performance os músicos invisuais e normovisuais têm de encontrar, ao longo do trabalho durante os ensaios, o seu modo de comunicar mais adequado. Esta forma de comunicação deverá surgir a partir da experimentação de várias alternativas, após as quais os músicos seleccionam qual a alternativa mais adequada, decisão que poderá levar pelo menos alguns meses a ser tomada. Deste modo, irão desenvolver estratégias para a sincronização, criando um conjunto de sinais convencionados pelo grupo destinados a indicar a acção a ser efectuada em sincronia, nomeadamente no início, nas transições entre secções, no corte no final da peça e situações imprevistas de desfasamento. A respiração será um elemento corporal imprescindível, que deverá ser utilizado como sinal convencionado para indicar o início de um som em diferentes partes da peça e importante como estratégia de interacção, permitindo perceber as intenções expressivas compreendidas apenas visualmente. A respiração é um acto corporal perceptível auditivamente, em qualquer género musical e formação instrumental, não sendo apenas um acto necessário para tocar as notas, como ocorre nos instrumentos de sopro e nos cantores, mas também um acto expressivo, embora involuntário (King, 2006).

II.2. Metodologia

A metodologia de investigação seguida neste estudo foi o trabalho de campo, com a realização de entrevistas a 4 músicos invisuais e entrevistas a seis músicos normovisuais, que trabalharam

ou trabalham em conjunto. As entrevistas foram registadas por um gravador analógico no local indicado pelos informantes, tendo sido posteriormente transcritas integralmente. Foi também feita uma análise bibliográfica de livros e artigos relacionados com a antropologia do corpo, estudos em performance e etnomusicologia.

Não foi realizado neste trabalho qualquer tipo de observação participante ou observação não participante. Não procurei investigar o resultado musical da interacção e sincronia no contexto dos grupos aqui estudados, ouvindo a música que realizam, nem analisei a qualidade de movimentos e o resultado visual da actividade musical por eles praticada. A observação participante, para a realização da qual eu teria de tocar em conjunto ou cantar inserida nos grupos estudados, teria de ser feita exclusivamente a partir da percepção táctil e auditiva, cuja informação não seria suficiente nem acrescentaria nenhum dado relevante para os objectivos traçados no trabalho, que foram desenvolvidos para estudar o modo como os músicos entendem o movimento, a construção da gestualidade e o seu trabalho de música de conjunto.

II.2.1. Objectivos Específicos das Entrevistas

Procurei fazer uma análise qualitativa do conteúdo das entrevistas, tendo em conta os seguintes objectivos:

- Comparar as descrições sobre o movimento corporal feitas pelos quatro músicos invisuais;
- Comparar as opiniões que estes músicos invisuais expressam sobre a sua gestualidade na vida quotidiana e na actividade musical;
- Comparar a descrição do método de trabalho seguido pelo conjunto e as estratégias de interacção e sincronia estabelecidas por músicos invisuais e normovisuais, pertencentes a um mesmo grupo;
- Comparar as diferentes respostas dos músicos invisuais sobre a sua percepção auditiva do movimento.

No conteúdo das respostas pretendeu-se obter descrições subjectivas sobre a experiência dos músicos, que relatam acontecimentos, descrevem comportamentos e exprimem opiniões baseando-se na sua formação musical e conhecimento do mundo visual, dando informações sobre os actos que pensam realizar, bem como os que gostariam de realizar, respostas que podem ser entendidas como narrativas. Segundo Lubet, o estudo das narrativas das pessoas que têm algum tipo de deficiência e a narrativa das pessoas com quem estas trabalham na actividade musical é o melhor caminho para compreender as suas vivências, dado que as circunstâncias em que a deficiência surge divergem sempre em cada situação (Lubet: 2009, 125). Para Ochs & Capps (1996), a narrativa é construída pela acção e pela consciência. Com base na acção, a narrativa mostra o comportamento manifestado num dado momento, enquanto a consciência se encontra

na forma como as acções e comportamentos são vividos e sentidos tendo em conta as normas sociais, crenças e emoções partilhadas por uma comunidade. A narrativa funciona como uma forma de organizar eventos passados de forma idealizada, servindo para dar resolução a discrepâncias entre o que é esperado e o que foi revelado (Ochs & Capps: 1996, 25-26). Segundo estas autoras, é útil saber ler as duas faces da narrativa, a qual encerra um discurso ou sintaxe, que deve ser analisada como uma história, onde se apresentam diversas acções contadas por uma dada ordem. Por esta razão, na minha análise procurei tomar em consideração factores como a idade, experiência musical, idade da perda de visão, instrumento e papel desempenhado pela pessoa dentro do grupo para poder comparar de forma objectiva as diferentes respostas. O número e diversidade de temas abordados nas entrevistas é bastante mais amplo para os músicos invisuais, para ser possível analisar a invisualidade em diversas vertentes, procurando compreender as vivências em contexto de performance musical e possíveis influências de acções e comportamentos da vida quotidiana na actividade musical destes músicos, que só eles podem contar. As entrevistas aos músicos normovisuais visam complementar a informação sobre a performance do músico invisual no contexto da prática de música de conjunto, fornecendo informações que possam ser comparadas com a experiência relatada pelos músicos invisuais, para obter uma análise mais completa da gestualidade e capacidade de interacção de um músico invisual.

II.2.2. Caracterização dos Informantes

Músicos invisuais

Bia: 50 anos, professora de educação musical do 1º, 2º e 3º ciclo do ensino básico e orientadora de vários grupos musicais de crianças. Teve visão normal até aos 8 anos e perdeu a visão aos 16 anos.

Camila: 23 anos, aluna do curso superior de piano, tocou em dueto a quatro mãos e a dois pianos, cantou em coros e participou a tocar violino e acordeão em diversos agrupamentos instrumentais. Perdeu a visão aos seis meses e meio.

Jorge: 26 anos, concluiu o curso superior de piano, tocou trompa em diversos agrupamentos de metais, bandas filarmónicas e orquestra, tocou como pianista solista com bandas sinfónicas. Perdeu a visão aos 5 anos.

Cristina: 38 anos, concluiu o curso de ciências musicais e lidera um grupo composto por piano, teclados, guitarra, voz e percussão. Perdeu a visão aos 20 anos.

Músicos normovisuais

Músicos do grupo da Bia:

Diana L, 20 anos

Mariana, 12 anos

Diana B, 17 anos

Ana Catarina, 21

São todas alunas de Bia, sendo que Diana B é a filha. Todas cantavam e tocavam flauta; Diana B toca violino e Ana Catarina também tocou guitarra.

Rafael: 21 anos, aluno do curso superior de piano, colega de curso da Camila.

David: 57 anos, contrabaixista, membro da banda de Cristina.

II.2.3. Elaboração do Guião das Entrevistas com a Estruturação das Perguntas em Função dos Objectivos

As entrevistas aos músicos invisuais constaram de cinco grupos de perguntas, cobrindo cinco temas que, mais ou menos distintos entre si, participam e influenciam no modo como o invisual interage com os outros num contexto musical. Procurou-se estudar não apenas questões práticas decorrentes do trabalho de música de conjunto, mas também compreender como os invisuais pensam a sua utilização do corpo, como entendem o gesto, quer num sentido mais geral quer no contexto musical e como é que a percepção auditiva, como única fonte de informação, lhes forma a imaginação em termos musicais, da música que escutam e das pessoas que a fazem.

As entrevistas aos músicos normovisuais foram analisadas no espaço dedicado ao quarto grupo de perguntas, relacionadas com a interacção e sincronia dentro de um grupo. Cada grupo foi analisado separadamente e as perguntas foram formuladas tendo em conta a diversidade de experiência musical, o papel de cada músico no grupo e o contexto e género de performance dos músicos. Assim, irei mais adiante detalhar os objectivos específicos das perguntas feitas a cada músico.

Na construção das perguntas segui alguns aspectos da análise de Baily (1985) que nos seus estudos sobre diferentes instrumentos usados no Afeganistão procurou analisar o modo como os instrumentistas se relacionavam com o seu instrumento e qual o resultado cognitivo dessa relação, procurando entender a actuação dos mecanismos de controlo do aparelho motor que constituem o sistema sensoriomotor e de que modo a estrutura musical pode ser elaborada a partir dos factores sensoriomotores, sendo que qualquer conclusão destas questões teria de atender à morfologia do instrumento musical envolvido no processo, os padrões de movimento nele realizados e as

características da estrutura musical nele produzida (Baily: 1985, 244). Assim, procurei compreender a relação que o músico invisual tem com o seu instrumento, tendo em conta o instrumento tocado pelo músico e o contexto em que a performance musical ocorre, sendo que no contexto da invisualidade as características do sistema sensoriomotor restringem a acção e percepção às modalidades auditiva e cinestésica. Os temas abordados foram:

1. A relação do Músico invisual com o seu corpo;
2. O gesto na vida quotidiana;
3. O gesto na actividade musical;
4. Sincronia e interacção na prática de música de conjunto;
5. Percepção auditiva do movimento.

No **primeiro grupo** pretendeu-se abordar e comparar o comportamento a nível corporal nos diversos processos musicais nos quais estes invisuais estão envolvidos. Aqui o enfoque foi colocado a nível macro-estrutural, cobrindo toda a actividade motora referida pelos músicos invisuais. Além de se procurar conhecer quais as partes do corpo envolvidas na performance musical e a consciência que o músico invisual tem dessa sua actividade corporal, foi intenção compreender de que modo a prática de actividade física ou desportiva poderia ter influência na realização de movimento, tendo em conta os estudos sobre postura, consciência do corpo orientação e mobilidade de Larson (2006) e representação corporal de Imbiriba et al. (2006), aqui detalhados em I.1.3.

As perguntas foram as seguintes:

1. Como se movimenta o seu corpo quando faz música?
2. Dá atenção ao estado do corpo e suas acções durante um ensaio ou concerto;
3. Já lhe corrigiram alguma postura corporal adoptada durante a performance musical?
4. Pratica alguma actividade desportiva?
 - a) Qual a influência que essa actividade motora tem na sua performance musical?

No **segundo grupo**, o gesto na vida quotidiana, o objectivo foi comparar o conhecimento que os quatro músicos invisuais manifestam ter sobre o modo como os indivíduos normovisuais utilizam os gestos para comunicar, na sua vida quotidiana. Apesar de um destes músicos ser cego congénito e outro cego precoce, não tendo por isso em nenhuma ocasião tido a percepção visual do movimento corporal, procurou-se também conhecer como estes quatro músicos encaram a sua utilização dos gestos, dadas as suas vivências e aprendizagens através do contacto permanente com o mundo da normovisualidade (Peleg et al., 2006). Os gestos referidos pelos músicos foram

depois confrontados com a classificação de gestos, tendo em conta a sua função na comunicação de uma mensagem verbal, elaborada por Kendon (1996).

As perguntas deste segundo grupo foram as seguintes:

1. Que gestos vulgarmente usados pelos normovisuais conhece?
2. Utiliza gestos para comunicar no seu dia-a-dia? Refira quais;
3. Em que circunstâncias consegue perceber que alguém utiliza gestos como auxílio da sua mensagem verbal?

Para o **terceiro grupo** de perguntas, sobre o gesto na actividade musical, procurou-se compreender como os músicos invisuais pensam a expressividade musical e o papel que o gesto desempenha na comunicação de intenções expressivas. Enquanto no primeiro grupo de perguntas se procurava compreender como o corpo é sentido na performance musical e trabalhado na vida quotidiana, abrangendo toda a actividade motora, neste terceiro grupo o objectivo foi procurar conhecer como os músicos invisuais pensam a expressividade na música e como pensam que o movimento corporal pode ser utilizado para exprimir diferentes expressões emocionais. Sabendo que o movimento corporal diverge com a experiência e impressões individuais, bem como das características físicas básicas

De cada músico, e que desempenha um papel fundamental na produção de significado musical (Davidson & Correia, 2001), procurou-se averiguar se estes músicos invisuais têm consciência da relação entre a experiência física e a produção de significado musical percebido visualmente pelo público ou pelos músicos que tocam consigo.

As perguntas colocadas foram as seguintes:

1. De que forma se expressa musicalmente;
2. Utiliza gestos de forma intencional durante a performance
3. Que papel tem o corpo na transmissão da sua expressividade;
4. De que forma mostra para o público diferentes expressões emocionais.

No **quarto grupo** de perguntas cada grupo de música de conjunto foi analisado de forma específica, tendo em conta o contexto e o género musical envolvido. No caso de Bia, os diferentes membros do grupo têm papéis diferentes; Bia dirige e as alunas seguem as orientações da professora. Nos grupos de Camila e Cristina todos os membros do grupo têm o mesmo papel, podendo qualquer músico tomar iniciativas em termos de acções musicais, por serem todos colegas e não haver hierarquização dos papéis, em que um elemento dirige e os outros obedecem

às suas iniciativas. Para os músicos invisuais foi porém estabelecida uma série de perguntas comuns, tal como nos outros quatro grupos, para tornar possível uma comparação entre as suas respostas sobre determinados fenómenos. Procurou-se conhecer quais as suas experiências de participação em grupos de música de conjunto, as suas opiniões sobre o entendimento vivido pelos grupos por onde tinham passado e quais os sinais utilizados como estratégias para sincronização e interacção.

As perguntas realizadas foram as seguintes:

1. A que grupos de música de conjunto já se associou e participou de algum modo;
2. Para cada grupo de que fez parte:
 - a. Descreva o método de trabalho utilizado durante os ensaios;
 - b. como descreve o entendimento musical entre os músicos numa situação de performance colectiva;
 - c. como qualifica a sua sincronia e interacção dentro do grupo;
 - d. como são realizadas as entradas no início de uma peça;
 - e. como são realizadas as entradas no início de cada secção;
 - f. como é realizado o fim de um som no final da peça;
 - g. como é realizado o fim de uma secção;
 - h. que tipo de comunicação utilizam em situações imprevistas, por exemplo, um engano ou quando alguém quer puxar o andamento?
 - i. Como classifica o nível de eficácia da sincronia e interacção que estabelecem dentro do grupo.

No **quinto grupo** de perguntas, sobre a percepção auditiva do movimento, o objectivo foi comparar o modo como os quatro músicos invisuais percebem as acções musicais em diferentes situações, através das suas descrições das imagens mentais que mais frequentemente se lembram de ter formado, quando ouvem um disco ou assistem a um concerto ao vivo. Foram colocadas essas duas situações de audição aos quatro músicos para tentar compreender se o movimento corporal está incluído no modo como os músicos invisuais percebem ou imaginam auditivamente a produção de som dos seus colegas ou outros músicos que escutam. A percepção de sons provocados pela actividade corporal em contacto com um instrumento ou pela movimentação do músico em palco, tem grande importância na interacção entre os músicos. Se estes quatro músicos disserem que conhecem as acções corporais que os seus colegas de grupo realizam em performance, isto teria implicações na forma como estes se relacionam e comunicam com os seus colegas normovisuais.

As perguntas foram as seguintes:

1. Em situação de concerto, onde se focaliza a sua atenção;
2. Que tipo de movimentos consegue detectar através da audição;

3. Qual a diferença entre a imagem que faz quanto à performance de um músico desconhecido da imagem de um músico que conhece muito bem corporalmente.

II.2.4. Caracterização de Cada Grupo e Metodologia Seguida para o seu Estudo

Bia dirigiu durante dez anos vários grupos de crianças de um centro cultural e desportivo, tendo coordenado grupos de iniciação ao canto, grupos de flautas e instrumental Orff, distribuindo as crianças conforme a idade, sendo cada actividade distribuída por dois grupos. Contudo, Bia diz ter juntado os diferentes grupos em muitas ocasiões, chegando a dirigir mais de trinta crianças numa apresentação ao público. Pelos depoimentos de Bia e das alunas entrevistadas pode-se perceber que participavam crianças dos cinco até pelo menos aos catorze anos. Estes grupos tinham ensaios regulares, apresentando-se ao público a convite de escolas, instituições de cariz social e em épocas marcantes da vida cultural da cidade. Procurei fazer perguntas à Bia sobre o seu trabalho com esses grupos e a quatro alunos que tivessem permanecido vários anos a trabalhar com ela, de modo a compreender como se tinha processado a relação entre eles, tendo em conta o facto de ter havido um progressivo conhecimento mútuo no seio dos grupos e a influência que esse factor poderia ter no funcionamento da actividade musical realizada. Por esta razão, as alunas aqui entrevistadas estiveram vários anos consecutivos nestes grupos, tanto a cantar como a tocar. Elas não souberam dizer exactamente quanto tempo trabalharam com Bia, mas confirmaram ter trabalhado vários anos, tal como Bia tinha indicado. Todas as entrevistas foram individuais, de modo a evitar que as respostas de Bia ou de uma aluna influenciassem a resposta de outras alunas, ou que as respostas das alunas influenciassem a resposta de Bia.

As entrevistas às alunas tinham como objectivos conhecer:

- Quais as características do movimento corporal da professora;
- Como se manifesta a comunicação das intenções da professora na orientação de um ensaio e na apresentação ao público, incluindo os sinais ou práticas convencionados para sincronização dos grupos;
- As diferenças que a invisualidade pode gerar na orientação e direcção de um grupo instrumental e coral de crianças;
- Procurar compreender qual a imagem que as alunas desenvolveram sobre a professora, partindo da leitura do conteúdo das respostas dos três tópicos anteriores.

As perguntas foram as seguintes:

1. Bia realizava gestos?

- a) Se sim, quais?

- b) Entendiam sempre o que Bia queria comunicar?
- c) o que é diferente no movimento corporal de Bia?
- d) Como combinavam as entradas?
- e) Como combinavam as transições entre secções?
- f) Como combinavam o final da música?
- g) O que combinavam quando ocorria um imprevisto durante a performance em concerto?

Foram feitas duas entrevistas a Rafael e Camila. A primeira foi efectuada um mês após ter sido formado o grupo, a segunda meio ano depois. Também neste caso as entrevistas foram feitas individualmente, para que cada um pudesse expor as suas ideias e opiniões livremente. Este espaço temporal de seis meses entre as entrevistas tinha como objectivo atenuar a influência que a informação visual tem na sincronização quando os músicos não estão habituados a tocar juntos ou quando não o fazem há um longo período de tempo (Keller, Knoblich & Repp, 2007). Com meio ano de ensaios realizados, esperava-se recolher depoimentos de dois pianistas que se conhecessem mutuamente e que tivessem tido tempo para automatizar acções e planificar estratégias de sincronização. Por estas razões, procurou-se que as perguntas das duas entrevistas feitas a Rafael fossem relativamente idênticas; as perguntas das entrevistas de Camila foram as perguntas expostas em II.2.4, relativas à interacção e sincronia dentro do grupo..

Nas primeiras entrevistas os músicos encontravam-se a ensaiar a Fuga para dois pianos em dó menor K 426, de Mozart, e na segunda entrevista encontravam-se a realizar os primeiros ensaios da Fantasia a Quatro Mãos em fá menor, D 940 op. 103, de Schubert. O facto de o conteúdo das entrevistas estar relacionado com obras diferentes pode ser uma limitação na comparação dos dois momentos da entrevista; contudo, foi considerado relevante o que a performance de uma obra a quatro mãos poderia representar em termos de estudo da sincronia, em comparação com uma obra para dois pianos. As entrevistas a Rafael tiveram como objectivos:

- compreender o que distingue o método de trabalho exigido num grupo com músicos invisuais, - averiguar qual a sua percepção sobre a gestualidade de Camila;
- quais as estratégias para sincronização trabalhadas entre os dois durante os ensaios.

As perguntas das entrevistas foram as seguintes:

1. Há alguma diferença no método de trabalho com Camila, comparando com o método de trabalho seguido com músicos normovisuais?
2. Camila revela alguma característica específica na sua gestualidade?
3. Como combinas as entradas?
4. Como combinam as transições entre secções?

5. Como combinam os finais das músicas.

Cristina lidera uma banda constituída por um guitarrista que também faz partes vocais, um teclista, um contrabaixista, um percussionista e a própria Cristina, que toca piano e é a vocalista do grupo.

A entrevista de Cristina foi realizada em conjunto com David, o seu colega contrabaixista da banda. os primeiros dois grupos de perguntas foram dirigidos a este, de modo a que as respostas de Cristina não pudessem influenciar o que fosse dito por David, evitando dar-se o caso de David ter necessidade de responder de modo diferente para não contrariar e desmentir alguma ideia de Cristina. Através das respostas de David foi possível seguir de forma bastante aproximada a série de perguntas dos três grupos de perguntas estabelecidos antes da realização do trabalho de campo. Quando David começou a responder ao grupo de perguntas relacionado com a interacção e sincronia dentro do conjunto, Cristina começou a responder também às mesmas perguntas, complementando as informações dadas por David. Por esta razão, Cristina respondeu aos outros quatro grupos de perguntas estabelecidos neste trabalho aos músicos invisuais após a última resposta de David acerca da comunicação entre os membros do grupo.

A entrevista a David tinha como objectivos:

- Conhecer o movimento corporal durante a performance de Cristina;
- Como se caracteriza a gestualidade de Cristina;
- compreender o método de trabalho utilizado nos ensaios;
- Averiguar possíveis especificidades da performance de uma cantora e pianista invisual no contexto de uma formação de jazz;
- Conhecer quais os sinais combinados para a sincronização no início, nas transições e no fim das peças.

As perguntas foram as seguintes:

1. Cristina realiza movimento corporal quando canta?
2. Há alguma característica específica no movimento corporal de Cristina?
3. Cristina realiza gestos?
4. Como combinam as entradas?
5. Como combinam as transições entre secções?
6. Como combinam o final das músicas?

III. Análise das entrevistas

III.1. Relação do Músico Invisual com o Seu Corpo

Bia diz que a sua posição corporal quando está a dar aulas ou a orientar o grupo do centro cultural e desportivo é a sua posição natural e espontânea, aquela em que se sente mais confortável. Quando não está a tocar órgão, Bia diz estar de pé, quase sempre com as mãos à frente do corpo. Não se lembra de algum dia ter pensado na necessidade de corrigir a sua posição corporal, mas mostra preocupação em assumir uma postura correcta, igual à postura e atitude de receptividade para a comunicação que uma pessoa normovisual manifesta “Olho muito para o sítio onde está a pessoa. Normalmente olho para o lugar onde os meus alunos estão sentados. Ao nível da actividade motora, diz participar sempre em qualquer exercício físico proposto em qualquer circunstância. Se nota alguma dificuldade em realizar as tarefas propostas, como por exemplo correr, nadar ou saltar, recorre ao auxílio de pessoas normovisuais que estejam próximas e, no caso de sentir que não está a fazer exactamente o mesmo padrão de movimento proposto, continua a realizar a actividade, não tendo medo da diferença de resultados. Considera que a desinibição e a autoconfiança são factores importantes na actividade motora e musical.

Camila diz movimentar intencionalmente o corpo de acordo com a estrutura musical: “Há certas passagens que me inclino para a frente, outras para o lado esquerdo, para o lado direito, depende...”. Presta atenção ao seu corpo antes e durante a performance, de modo a controlar as zonas corporais mais contraídas, com o objectivo de produzir um som menos agressivo. Afirma nunca ter corrigido a postura corporal, dizendo ter uma posição correcta. Realiza pouca actividade motora fora da actividade musical e, quando em determinadas circunstâncias tinha de realizar algum desporto, executava as actividades com o auxílio de uma pessoa normovisual.

Para Jorge o corpo tem de estar ao serviço da música, visto todos os segmentos corporais desempenharem um papel importante na expressividade musical, tais como cabeça, pés, mãos e dedos. Sobre a questão do controlo do movimento, Jorge dá respostas contraditórias. Por um lado, considera que o movimento corporal deve ser controlado conscientemente na preparação de uma peça e não controlado em situação de concerto, no qual o músico deve fazer fluir a música, sabendo que no seu corpo se operam alterações fisiológicas próprias da sua exposição ao público; por outro lado, diz ser fundamental sentir o corpo para se defender quando o movimento leva a erros na execução de uma peça. Corrigiram-lhe várias vezes a postura nos primeiros anos de estudos de piano, recebendo orientações contraditórias, que tentava seguir. “O que me diziam por exemplo era que eu estava sentado no centro do banco e não na ponta e que isso dificultava os movimentos. Também já me disseram que tocava sentado demasiado na ponta e que devia ser mais no meio, numa posição mais confortável em que o centro de gravidade estava mais controlado. Já me disseram que quando tu tocas com os dedos entre as teclas pretas que acabas

sempre por ter um controlo inferior do teclado porque o movimento da tecla não é tão controlado e tens mais dificuldade em pressionar a tecla no movimento inferior. Outra pessoa disse-me exactamente o contrário. Quando tu tocas na ponta da tecla o movimento é mais simples. Outra pessoa acabou por me dizer exactamente o contrário. Quando tu tocas com o dedo na ponta das teclas brancas acabas por ter muito menos controlo quando tens de passar para as teclas pretas na mesma passagem, e que isso mais cedo ou mais tarde acaba por te trocar o movimento naqueles milésimos de segundo que são necessários para teres a mão formada para o acorde, arpejo ou terceiras que estás a fazer e que isso implica muitos movimentos desnecessários". Jorge realizou sempre ao longo da vida diversas actividades desportivas. Considera que a actividade motora exercida num desporto pode reabilitar o sentido de orientação espacial nos indivíduos que perderam recentemente a visão e estimular o cego congénito ou precoce a desenvolver a sua modalidade cinestésica, adquirindo maior confiança na sua mobilidade corporal. "Quando tu fazes um desporto colectivo, onde te tens de mexer num campo, fazer muitas voltas e perder sempre os pontos de referência, isso acaba por te dar uma capacidade para não teres medo de falhar. (...) Quando te sentes capaz, fazer desporto, andar para trás, para a frente, para os lados e voltares a ter pontos de referência ganhas logo muito mais destreza e muito menos medo das coisas". No entanto, considera que essa actividade motora não tem qualquer influência no desenvolvimento de capacidades motoras para a técnica necessária na execução de um instrumento musical.

Cristina diz fazer movimentos corporais apenas quando canta, movendo-se ao ritmo da música, sendo o ritmo e o carácter emocional de determinados géneros musicais o estímulo para esses movimentos. Afirma dançar, realizando passos, movimentando braços, ancas, mãos e cabeça. Quando é abordada a questão da postura corporal, Cristina refere a sua preocupação em se posicionar de frente para o público, pedindo aos seus colegas do grupo, que se encontram por detrás dela, que lhe indiquem o lado para onde se deve virar, quer no início, quando acaba de entrar em palco ou abandona o piano que está a tocar para cantar de pé, quer após ter dançado ao ritmo da música que a faz desviar dessa posição inicial. Afirma gostar de situações que envolvem actividade motora, mas diz não praticar nenhum desporto.

III.1.1. O Gesto na Vida Quotidiana

Bia considera que através do gesto se pode comunicar, mesmo que o gesto não seja acompanhado com a verbalização das palavras. Diz conhecer bem e utilizar os gestos usados pelos normovisuais na vida quotidiana e quando se apercebe de algum gesto que não conhece, pergunta às pessoas que lhe são mais próximas como esse gesto é feito, para os poder utilizar. Aprendeu os gestos ao longo do tempo, fazendo estes parte da sua actividade corporal diária, considerando que o facto de ter tido percepção visual até aos 16 anos, embora parcial, tornou-lhe

possível “saber como é o feitiço de uma casa, a saber fazer adeus”. Comunica por gestos mesmo quando a comunicação verbal não é possível: “Noutro dia disse-me assim a Diana: ó mãe, vai ali a (...) naquele lado. Adeus! E fiz assim com a mão. A sério, faço isso muitas vezes”. Quando precisa de explicar alguma coisa aos alunos Bia diz fazer movimentos com as mãos e conta que os alunos ficam muito admirados com os gestos que faz, não só por verem que os consegue fazer, mas também porque Bia consegue olhar na direcção em que estes estão sentados “No outro dia estava um aluno a falar na última carteira. Estava a rir-se e eu pus assim a indicar, a mandá-lo calar, com o dedo no lábio. A turma riu-se toda. Sabes como é o da? Assim com a mão junto à cabeça e abanamos assim os dedos. Ó, da! Quer dizer, és mesmo tontinho!”. Bia utiliza também gestos para representar actividades e objectos quando, por exemplo, ensina os seus alunos do 1º ciclo a cantar uma canção:

“agora no 1º ciclo estou a usar mais vezes o gesto para eles decorarem mais rapidamente a canção. Estou a lembrar-me que no dia de S. Martinho ensinei uma canção sobre as castanhas e então eu disse: vamos representar a castanha assim. Então fiz o gesto. Com estes dedos, estes dois, o bico da castanha.

P. Os dois indicadores. A mostrar o redondo.

Castanhas, castanhas assadinhas com sal. Fiz o gesto para o chão, para a fogueira. Depois fiz com o indicador a deitar o sal Quentinhas, quentinhas, juntei as mãos, que não te façam mal. Com a mão e depois junto ao peito. Depois saltitam, saltitam, fiz com o corpo, estás a ver? Aos saltinhos. Saltitam, crepitam, sacudi a mão. Toma lá e dá cá, toma lá e dá cá, fiz assim com a mão aberta

P. A apontar para alguém. e depois para nós.

R. S. Martinho sem vinho, fiz assim o gesto do copo a vir para a boca. E castanhas não há, fiz assim com a mão. E eles aprenderam muito mais rápido”.

Bia tinha preparado previamente a música e a letra, tendo criado os gestos no próprio momento da aula. Diz não ser capaz de perceber os gestos que os normovisuais fazem para acompanhar a mensagem verbal, mas diz sentir a reacção emocional de pessoas que lhe são próximas, mesmo quando essa reacção não é acompanhada por palavras.

Camila refere apenas o gesto de cumprimento e diz não utilizar qualquer gesto para comunicar nem perceber se as outras pessoas fazem gestos durante uma conversa. Se tiver de cumprimentar alguém que se encontra a alguma distância não o faz; no caso de a pessoa estar perto diz “Às vezes bato assim nas costas: olá, então, tudo bem?”.

Jorge diz conhecer os gestos através da observação táctil do movimento das mãos das pessoas, dando como exemplo “aquele gesto para se calar, em que a pessoa põe o dedo indicador em frente ao nariz”. Esse conhecimento parte apenas do contacto com os outros, por isso diz não utilizar qualquer gesto. Acredita que, tal como ele, outros invisuais conseguem sentir o movimento corporal das pessoas que gesticulam muito, tanto pelo contacto táctil com a pessoa que está a gesticular como pela movimentação das suas mãos no ar. Jorge percebe apenas que há

movimentos corporais, não conseguindo perceber que gestos são desenhados a partir desses movimentos.

Cristina, respondendo à pergunta sobre os gestos que os normovisuais utilizam na vida quotidiana, chama logo a atenção para o facto de ter tido visão até aos vinte anos. Afirmo conhecer bem os gestos e diz continuar a usá-los “conheço o sinal de afirmação, o não, o de esperar, fazer assim com a mão, o adeus, o acenar... Estou a falar contigo e a fazer. Levantar o braço como se estivesse a cumprimentar uma pessoa ou a dizer adeus. O maluco, pôr assim o dedo na cabeça, para a frente, tudo a correr bem, com o dedo assim colocado para cima. até já me aconteceu dizer que sim ou que não com a cabeça a pessoas cegas. Não noto que uso menos, não, não, é conforme”.

III.1.2. O Gesto na Actividade Musical

Para Bia a interpretação de uma música provém da combinação dos fenómenos sonoros; dirigindo os seus alunos, Bia ensina quais são as características sonoras que se aplicam na interpretação correcta de cada música. Para lhes ensinar como se exprimem diferentes emoções através da música, Bia conta como ensina a distinguir o carácter emocional sugerido por diferentes fenómenos sonoros, baseando-se na exploração puramente auditiva: “Para eles sentirem que o modo maior é maior e o modo menor é menor, canto uma canção com eles no modo maior e modo menor. Depois toco uma música, ponho um CD com uma música no modo maior e menor”. O movimento corporal surge apenas como resultado visível do carácter emocional da música, de modo que quando a música tem um carácter triste o corpo tem um movimento reduzido ou fica mesmo imóvel e com um carácter alegre apresenta maior movimento corporal. Bia diz nunca ter pensado sobre a intencionalidade do gesto na performance musical, quer a tocar órgão ou piano e considera que é através da música, da produção de fenómenos sonoros diversos, que são transmitidas as emoções para o público.

Camila afirma expressar-se musicalmente através do corpo, utilizando os braços e a respiração e pensa tanto no movimento que precisa de realizar em cada momento da peça, quanto na interpretação que pretende exprimir. Os seus movimentos dependem do carácter emocional da música, independentemente de a performance se realizar ou não em público, dizendo que quando a música tem um carácter agitado os seus movimentos têm de ser agitados e quando a música tem um carácter calmo os seus movimentos têm de ser mais leves.

Jorge considera que o músico tem de sentir e compreender as reacções do seu corpo às vibrações dos sons que produz, os quais representam, na sua perspectiva, as emoções humanas. Para se expressar musicalmente, Jorge considera necessário conhecer o código estilístico da obra que se está a tocar, aproveitar as reacções corporais manifestadas para criar tensão

emocional, utilizando o corpo como um todo, na qual a actividade mental também participa. Para a criação de tensão emocional, indispensável para a expressividade, salienta o papel da respiração que, como sinal indicador de alterações fisiológicas, reflecte o estado emocional do músico. Para Jorge, um gesto expressivo deve realizar-se através do controlo da respiração, que deverá reflectir a intensidade e energia da música. Jorge não sabe quais os movimentos corporais que lhe permitem mostrar determinadas expressões emocionais; contudo, considera que a representação de estados de espírito só é possível sentindo as alterações emocionais corporalmente, que terão como consequência as expressões faciais, tão valorizadas pelo público normovisual. Conta que tem o hábito de concentrar-se nas sensações provocadas pela produção de progressões harmónicas das obras que está a tocar, tocando um acorde de cada vez, deixando-o soar segurando-o com os dedos e com o pedal, num exercício para compreender como as emoções se transmitem através da música. Conhecendo a carga emocional da harmonia de uma obra, Jorge diz ser necessário agir como se a obra fosse um personagem, que o músico tem de conduzir pelas diversas transformações emocionais.

Para Cristina, a sua expressividade depende como utiliza a sua voz e como esta é acompanhada pelo piano. Procura transmitir as emoções sugeridas pela letra das canções que canta como se fosse uma actriz, mostrando expressões emocionais que podem não coincidir com o seu próprio estado emocional naquele momento. Diz que faz gestos apenas quando está a cantar de pé, sem tocar piano, passando da sua posição confortável para uma posição corporal em que se sente mais exposta ao olhar do público. Nessa situação, afirma usar gestos para se complementar, sentindo que precisa de preencher o espaço deixado livre pelo suporte harmónico dado pelo piano. Diz fazer por vezes determinados movimentos corporais para ajudar a transmitir o significado da letra que está a cantar: “Naquela música da Madalena, tem lá uma parte que faço uma coisa assim; quando é não faço não às vezes com a cara ou ponho assim a cara. Faço, faço gestos. Quando eu estou de pé faço mais gestos e quando a música tem mais ritmo também faço mais”.

III.1.3. Percepção Auditiva do Movimento

Bia, quando ouve música de forte intensidade sonora, sente reacções emocionais que a levam a agir, cantando e balançando o corpo ao ritmo da música, dizendo que nessas situações a música não lhe proporciona nenhuma sugestão de imagens. Quando a música é mais “leve”, Bia imagina paisagens naturais e tenta não se distrair do que está a ouvir. Refere-se também à dimensão do local onde a música se realiza, dizendo que prefere o som produzido em igrejas, a recintos de maiores dimensões, onde a sua concentração se dispersa. Considera que o facto de assistir a um concerto de uma pessoa mais próxima não lhe sugere imagens diferentes das imagens provocadas pelos outros concertos.

Quando ouve uma música, quer em casa, quer num concerto de qualquer género musical, Camila pensa nos próprios fenómenos sonoros: concentra-se no tipo de instrumentação, na estrutura formal, no carácter e na tonalidade de cada peça. Diz que é difícil perceber auditivamente o movimento de um músico num concerto; no entanto, quando lhe é perguntado se quando está a uma distância menor consegue ouvir algum movimento, Camila admite ouvir as respirações dos músicos especialmente quando tocam em grupo e ouvir algum movimento do músico se estiver sentada na fila da frente, junto ao palco. Sobre a questão da percepção auditiva de movimento corporal de pessoas conhecidas. Camila não respondeu à questão, parecendo não ter entendido a pergunta.

Jorge concentra-se na respiração e nos recursos expressivos utilizados pelos músicos, nos quais se incluem os efeitos de pedal no caso de concertos de piano, ou nas “cores” e “atmosfera” da orquestra. Num concerto diz perceber a respiração dos músicos e o movimento realizado pelos pianistas para controlar o pedal, deduzindo pelo som produzido a que profundidade este é colocado. Para Jorge, quando ouve alguém que conhece corporalmente a imagem que forma sobre o movimento é mais concreta: “Quando conheces uma pessoa corporalmente, interages com ela, que a abraças e até é um amigo teu, tu tens muita noção e consegues perceber muito melhor a mensagem que ele tem para transmitir na música e os gestos que ele faz. Tens uma noção muito mais clara”.

Cristina refere o que o interesse pelo que está a ser escutado pode influenciar na concentração. No caso de a música lhe merecer a sua atenção, Cristina procura ouvir as melodias, a evolução e encadeamento harmónico, os padrões rítmicos usados pelos bateristas e a linha do baixo, mostrando com esta resposta estar a pensar exclusivamente numa formação instrumental de Jazz. Considera que ouvir um disco em casa ou um concerto ao vivo tem o mesmo resultado musical para a pessoa invisual: “que tem acesso exclusivamente às sensações auditivas. Diz que não consegue ouvir qualquer movimento realizado pelos seus colegas, amigos, ou por outros instrumentistas que ouve em concerto, dado a fonte do som não vir do próprio músico, mas de colunas que emitem o som amplificado, fontes sonoras fixas que tornam qualquer movimento imperceptível “Eu posso estar a tocar com uma guitarra eléctrica, ou acústica, que está amplificada, o meu teclado também é amplificado, o contrabaixo do David também. Nós não nos apercebemos se a pessoa mexe, porque a pessoa não vai mover o amplificador. A pessoa pode estar a mover-se com a guitarra na mão. É difícil, não dá para perceber”. Quando lhe é perguntado como ouve os instrumentistas noutras situações de concerto, diz que em qualquer concerto o som é amplificado. Quando ouve cantores, a situação é diferente, pois consegue ouvir a sua respiração e perceber de onde vem o som, quando estes estão a dançar.

III.1.4. Caracterização do Músico Invisual

Pelas respostas dos quatro músicos invisuais aos cinco grupos de perguntas realizados nas entrevistas, foi possível recolher, baseando-se nas suas opiniões, informação sobre características específicas de um músico invisual enquanto performer. Não será referida nesta secção o processo de leitura e memorização de repertório que o músico invisual utiliza, pois esses procedimentos, fazem parte da preparação e do método de trabalho seguido, que irá ser exposto neste trabalho em III.2.2, no contexto do método de trabalho seguido nos ensaios por um dos grupos estudados.

Jorge considera que o músico invisual não usa o corpo como peça de expressividade, que nas suas palavras é um meio utilizado pelos músicos normovisuais para encenar uma peça de teatro com o intuito de impressionar o público. Na ausência de percepção visual, o músico invisual não tem modelos nos quais se basear sobre os gestos e expressões faciais que deve fazer num dado momento da música “Os nossos gestos acabam por ser sempre muito mais naturais em relação a nós próprios. Nós não temos exemplos, não temos modelos. Isso influencia toda a nossa forma de tocar, não só os gestos que fazemos com expressividade, acordes, por exemplo os glissandos, acordes fortes com aqueles grandes gestos, grandes caras... Nós não podemos fazer isso, não temos acesso a essa informação”. Embora Jorge diga não saber se esses gestos são importantes para o resultado da performance em termos musicais, afirma que tem grande impacto em termos visuais, servindo como estratégia para o músico obter sucesso de uma forma mais fácil, levando a crer que Jorge acredita que com isto as qualidades do músico relacionadas com a produção do som são um pouco desprezadas pelo público: “muitas das vezes muitos pianistas e isso está provado utilizam o corpo como uma peça de expressividade para impressionar o público; certos gestos que são trabalhados e que são muito teatrais e que os ajudam muito a ter sucesso. Por norma, quando tu vês uma pessoa cega a tocar uma obra e uma pessoa que não seja cega a tocar exactamente a mesma obra e se essa pessoa que não é cega estiver muito bem treinada, se for bom pianista, por norma essa pessoa acaba por visualmente para o público ser mais impressionante, porque ela sabe o que é que deve fazer, sabe os gestos que deve fazer. E não só porque os aprendeu, é porque sabe que eles são naturais e viu outros pianistas a fazê-los”. Confirmando esta ideia, diz que os músicos invisuais têm a vantagem de sentir melhor o corpo, pela sua “capacidade de não estar distraídos com a visão”, sentindo melhor as reacções emocionais provenientes da acção física em performance, permitindo um maior controlo sobre as acções corporais necessárias para cumprir as suas intenções técnicas e expressivas a cada momento. Cristina, após o seu colega David ter contado como esta reage em situações imprevistas, diz o que lhe parece ser específico de um músico invisual, manifestando uma opinião idêntica de Jorge: “Eles podem estar a tocar e podem estar a olhar a paisagem à volta. Nós quando estamos a tocar piano concentramo-nos mesmo naquilo. (...)O facto de nós não termos outros estímulos que nos desviem do que estamos a fazer, talvez isso faça com que nos concentremos e aprofundemos mais”.

Jorge reconhece que o facto de o músico invisual estar impossibilitado de realizar um “glissando” ou gestos mais amplos no ataque de acordes influencia a forma de tocar, nomeadamente a técnica que o músico vai adquirindo ao longo da sua relação com o instrumento. Deste modo, Jorge diz que o músico invisual constrói uma técnica baseada na percepção do seu corpo agindo sobre o instrumento, no resultado sonoro imaginado ou produzido e nas instruções dadas eventualmente por um professor, tornando a técnica do instrumentista mais pessoal, divergindo de algumas normas impostas por determinadas escolas de técnica instrumental e de padrões de movimento baseados na percepção visual: “mesmo que nos digam é assim ou de outra forma, não pode ser assim, a forma do dedo mais curva ou mais direita, o pulso tem de ser mais baixo ou mais alto. Mais cedo ou mais tarde nós sempre acabamos por criar a nossa forma própria de tocar. Primeiro não vemos os outros e nunca temos acesso aos DVDs com pianistas a tocar e quando vamos a concertos ao vivo não os vemos a tocar, não vemos o que eles fazem. Segundo, na melhor das hipóteses temos o professor duas vezes por semana, no resto dos dias estamos sempre sozinhos”. Considera que não é apenas na actividade musical que o músico invisual tem uma forma singular de agir; todas as actividades quotidianas são realizadas tendo em conta a sua realidade, que é a interacção com o meio externo recorrendo às outras modalidades sensoriais alternativas, que na realidade normovisual pode não ser hábito serem utilizadas. Como consequência disto, Jorge considera que, para os pianistas, existe repertório que apresenta obstáculos para a sua execução e repertório que pode, pela diversidade de timbres e controlo de intensidade, exigir uma discriminação dos fenómenos auditivos mais acentuada, constituindo um meio através do qual o músico invisual pode explorar a sua modalidade auditiva, eventualmente mais desenvolvida que nos músicos normovisuais. Jorge considera “quase inacessíveis” peças que exigem pontos de referência ou pontos de apoio. Primeiro nega que se trata de um apoio visual, parecendo referir-se a um ponto de referência espacial; logo a seguir fala do apoio dado pelos olhos e compara com o exemplo de uma peça, o estudo nº 4 op. 10 de Chopin, na qual o músico pode basear-se unicamente nos seus sentidos cinestésico e tátil:

Posso dar um exemplo que eu acho quase inacessível para os cegos, que é o primeiro estudo de Chopin. Toquei-o no tempo, mas nunca na vida iria tocar em concerto, não tinha coragem para fazer uma coisa dessas. Não, não depende da parte visual.”

P. Pode-se calcular as distâncias sem ser visualmente, não?

R. Não, é por causa da falta de apoios. Quando tu tens um arpejo, um movimento que seja inferior ou superior muitas vezes contínuo com pouco apoio, o movimento da mão em relação ao teclado torna-se aéreo. Tu não consegues ir abaixo, encontrar uma situação onde tenhas a capacidade de relaxar e continuar. Um ponto de referência, mesmo numa obra qualquer, nas baladas de Chopin por exemplo. Provavelmente podem senti-lo, mas eu acho que eles têm muita vantagem, em que com os olhos, no meio do movimento do arpejo, conseguem encontrar uma forma de a mão circular pelo teclado, em que o apoio visual acaba por servir de apoio. O quarto estudo de Chopin, por exemplo, é um estudo bom para cegos. Nós conseguimos estar ali em contacto com o

teclado”. Jorge parece referir-se a pontos de apoio que exigem padrões de movimento precisos e minuciosamente trabalhados, possível de realizar recorrendo exclusivamente à modalidade visual. “Queria que ficasse muito claro que eu não estou a falar de saltos. Nós conseguimos fazer a maioria dos saltos, às vezes até sem dificuldade. Para mim os pontos de apoio são os pontos de referência, os pontos onde nós temos sempre de nos apoiar. O normovisual, mal ou bem consegue tocar, um estudante médio do curso superior consegue tocar esse estudo sem dificuldade e eu tive dificuldade com ele e do que ouvi dos outros cegos falarem e que o tocaram, também. O que é engraçado é que esse estudo tem escrito na primeira das semicolcheias sempre um acento onde se diz que o pulso deve ir abaixo para apoiar. Para mim só complicava mais. Não falei com mais cegos mas ouvi falar de cegos que tinham estado na minha turma onde eu estava anteriormente e de contactos que o professor teve com ele.

Conclusões

Jorge mostra, pela sua experiência como pianista, como deve ser escolhido o repertório adequado para um músico invisual. Assim, parece efectivamente existir repertório que exige informação visual para localizar o posicionamento das mãos, para controlar e planificar padrões de movimento, que dificilmente pode ser executado recorrendo ao contacto táctil com o instrumento ou trabalhando as sensações e orientação espacial do corpo. Jorge sugere mesmo que o pianista invisual deve privilegiar o contacto táctil com o instrumento, tendo consciência de que a sua relação com o instrumento diverge com a relação que é estabelecida pelos músicos normovisuais.

Bia e Cristina parecem não prestar atenção ao seu movimento corporal quando estão a acompanhar os seus grupos ao órgão e ao teclado, respectivamente, referindo apenas a sua postura e movimento quando estão de pé, no caso de Bia em frente aos seus alunos, no caso de Cristina, perante um público que assiste a um concerto. Para Jorge e Camila o controlo do movimento parece ser fundamental na construção da performance, ao descreverem o modo como procuram a partir dos diferentes segmentos corporais dar forma à estrutura musical de uma peça. Jorge diz não controlar o seu corpo durante a performance em concerto, dando indicações que se enquadram no estado de fluxo. Num estado de fluxo o músico fica totalmente concentrado e absorto no que acaba de tocar a cada momento, num estado de consciência alterado em que perde a noção do tempo e do espaço envolvente (Baker, 2005; Persson, 2006), operando-se alterações fisiológicas como a libertação de adrenalina, uma maior oxigenação do sangue ou o aumento do batimento cardíaco (Davidson & Correia, 2001). Bia e Cristina não se referem ao controlo do movimento, tendo Bia antes referido uma postura corporal espontânea e Cristina uma movimentação de acordo com o impulso rítmico da música. A prevalência de problemas no controlo de uma postura estável e da dificuldade de controlar ajustamentos corporais na realização de movimento (Larson, 2006), não são abordados por nenhum dos músicos invisuais. Camila e Bia consideram ter uma postura correcta; Cristina e mais uma vez Bia mostram ter uma grande

preocupação com a sua postura corporal, tendo mesmo Bia referido utilizar o olhar como elemento da sua postura, manifestando ter consciência da importância do posicionamento do corpo no espaço de modo a promover a interação com os outros (Belhiah, 2006), no caso de Bia com os alunos, no caso de Cristina com o público que observa os músicos em palco; Jorge enumera as diferentes opiniões que os professores lhe davam tanto da postura corporal ao piano como de abordagem ao contacto da mão com o teclado, não manifestando qualquer interesse no controlo da postura corporal na preparação ou no decurso da performance. Jorge e Camila dizem ter praticado desporto, ao passo que Bia e Cristina mostram interesse em participar em actividades que envolvem exercício físico. Jorge e Bia consideram que a autoconfiança e a desinibição são factores decisivos na realização de exercício físico, reconhecendo que os mesmos factores estão também presentes na actividade como performer. Jorge refere ainda a importância que têm algumas práticas desportivas no aperfeiçoamento da orientação espacial para a reabilitação da mobilidade, recusando no entanto que a actividade motora assim efectuada interfira na execução de um instrumento musical.

Os quatro músicos invisuais dizem não perceberem os gestos que os normovisuais fazem, sendo que quando Jorge diz perceber o movimento dos braços, isso acontece talvez quando as frases não são completadas e as pessoas as preenchem com acções corporais, fazendo com que Jorge possa imaginar o movimento das mãos no ar.

Jorge, que adquiriu cegueira em idade precoce, assim como Camila, portadora de cegueira praticamente congénita, dizem conhecer alguns gestos realizados pelas pessoas normovisuais, sem no entanto os utilizarem. Não utilizam movimento corporal que tenha por função ser observado visualmente; contudo, Camila diz utilizar um gesto para cumprimentar uma pessoa, realizando-o recorrendo ao contacto físico. Como não possuem modelos visuais nos quais se possam basear, os gestos que conhecem são apenas aqueles gestos convencionais designados por emblemas, que não são aplicados como complemento do discurso verbal e cujo desenho é padronizado, representando acções que todas as pessoas reconhecem e que lhes são ensinados pela importância que têm como actos corporais convencionados por hábitos culturais (Kendon, 1997). Bia e Cristina, que adquiriram cegueira aos 16 e 20 anos respectivamente, dizem conhecer bem os gestos da vida quotidiana e ambas afirmam realizar gestos para complementar a mensagem verbal, verificando-se assim como a percepção visual até uma idade adulta influencia o comportamento corporal. Pode concluir-se que as duas utilizam “interactive gestures”, isto é, gestos que são compreendidos pelas pessoas que com elas interagem (Kendon, 1997). Nesta classificação podem englobar-se os gestos convencionais, que ambas realizam, mesmo quando não integrados numa mensagem verbal no caso de Bia, que diz fazer gestos mesmo quando a pessoa a quem se dirige está a uma distância a que não é possível abordar verbalmente. Pela descrição que Bia faz do seu trabalho com os seus alunos do 1º ciclo, verifica-se que é capaz de fazer gestos icónicos (Kendon, 1996), em que através da disposição de determinados segmentos

corporais se representam aspectos de objectos ou conceitos sendo que, no caso de Bia, estes serviam para representar objectos e a sua manipulação. Tanto Cristina como Bia afirmam acompanhar o que dizem verbalmente com o uso de movimento corporal; no entanto, não é possível concluir, no caso de Cristina, se esses gestos são espontâneos ou se contribuem para a sua interacção com os outros e no caso de Bia, foi possível tirar uma conclusão a partir das informações dadas pelas suas alunas, que irá ser exposta em III.2.1. Cristina, ao dizer que faz gestos mesmo quando fala com pessoas invisuais, parece que realiza gestos espontâneos ou “topic gestures”, que a ajudam na sua exposição da mensagem verbal, mas que não têm qualquer valor significativo para o seu interlocutor (Kendon, 1997). O seu colega de grupo, David, confirma que Cristina utiliza gestos quando fala, mas não confirma se compreende o que esses gestos querem dizer. Quando Cristina canta, David diz não observar os seus gestos, por se encontrar numa posição no palco que não lhe permite olhar para ela. Pelo que diz Cristina, pode concluir-se que realiza frases gestuais padronizadas que utilizam a acentuação e o carácter rítmico que marca a organização das frases ditas numa canção, criando um “discurso gestual estruturado” consonante com o discurso verbal (Kendon, 1996). Parecem ser gestos com um certo grau de espontaneidade, não sendo possível saber se Cristina utiliza gestos icónicos ou gestos para salientar determinada ideia, com fim persuasivo.

Na interpretação de uma peça musical estão presentes diversos componentes estudados no campo da análise musical, relacionados com a estrutura, a emoção e o movimento físico, que servem as intenções do performer (Palmer: 1997, 118). Jorge refere dois componentes que considera importante respeitar: as convenções estilísticas, isto é, o conjunto de regras de interpretação estabelecidas para um repertório de uma época, e procura de uma linha harmónica evolutiva, com os seus pontos de tensão e relaxamento. Juntamente com Cristina considera ainda outra componente, a função narrativa. Partindo do modo como utiliza a voz nas palavras que canta, no caso de Cristina, ou no conteúdo temático de uma peça, no caso de Jorge, ambos manifestam uma vontade de tornar a sua performance musical numa representação dramática. Para obter uma performance expressiva, apenas Camila diz utilizar intencionalmente o seu corpo, afirmando que realiza movimentos corporais com mais energia quanto mais intensidade emocional sugere a estrutura musical. Bia refere também esta relação entre movimentos corporais mais amplos com a intensidade emocional da música; no entanto, diz que esse movimento não precisa de ser realizado intencionalmente pelo performer, sendo antes o resultado visível das emoções que o performer vive através da música que está a fazer. Jorge, embora admita controlar o movimento para resolver problemas técnicos da execução do instrumento, afirma não saber quais os movimentos que realiza para dar expressividade à música. Por outro lado, tal como Camila, refere que o controlo da respiração é fundamental para desenhar o contorno das frases musicais, para tornar a estrutura musical emocionalmente expressiva.

Jorge, Camila e Cristina dizem perceber a respiração dos músicos quando assistem a um concerto. Jorge volta a referir-se à respiração como acto expressivo no qual toma atenção, Camila refere a respiração dos músicos que tocam em grupo e Cristina diz perceber a respiração dos cantores. Apenas Camila admite por vezes ouvir algum movimento corporal de um músico quando se encontra a pouca distância do palco. As dimensões da sala de concertos parecem assim ter influência na percepção de respiração ou de algum movimento corporal audível, sendo que Bia diz perder a concentração na música quando o espaço do concerto é muito amplo. Cristina não admite a hipótese de poder ouvir algum movimento corporal dos músicos, afirmando que a utilização de amplificadores ocorre em todos os concertos, impossibilitando a audição de qualquer outro som. Os quatro músicos referem procurar cores, atmosferas, sons que sugerem paisagens naturais e discriminar a estrutura formal e características tímbricas, harmónicas e rítmicas, revelando como a aprendizagem musical e o conhecimento da tradição cultural de um músico ou compositor influencia o modo como um ouvinte recebe e compreende a música. Verifica-se isto quando Nas suas respostas Camila e Cristina enumeram os elementos que são utilizados na análise musical de que elas próprias se servem para analisar o repertório que executam e quando Jorge e Bia referem ideias extra-musicais de acordo com o contexto em que a obra que ouvem foi escrita, parecendo estarmos perante o terceiro e quarto tipo de comunicação que a música promove definidos por Blacking (Blacking: 1969, 43-49). Parece também ocorrerem fenómenos descritos no primeiro tipo de comunicação, quando Bia conta como determinado tipo de música, realizada em recintos amplos e onde uma grande quantidade de pessoas assiste com grande entusiasmo a música de grande intensidade, é induzida ao movimento, sendo estimulada pelo movimento criado por determinados padrões rítmicos que a fazem reagir corporalmente. Também Cristina, quando questionada sobre o seu movimento corporal quando canta, referira o carácter rítmico da música como a sua motivação para o movimento.

Jorge é o único dos quatro músicos que considera que existem diferenças entre a audição da performance de um músico que não conhece em relação à audição da performance de uma pessoa com quem já tocou anteriormente ou assistiu muitas vezes de perto ao trabalho diário do estudo do instrumento. Jorge diz ter uma ideia muito mais clara dos movimentos corporais de um músico que conhece, parecendo indicar que nesta situação o músico invisível durante o concerto se pode focalizar nos fenómenos musicais que ouve, bem como imaginar os movimentos corporais que o músico realiza em palco.

III.2. Respostas do Quarto Grupo de Perguntas aos Músicos Invisuais e às Entrevistas dos Músicos Normovisuais

II.2.1. Grupo de Bia

Bia diz que nestes grupos não realizava gestos intencionais com função de dirigir os alunos, afirmando não ser necessário, dado o trabalho de conjunto realizado previamente. A forma como se refere ao trabalho na entrada de uma música coincide com o que é dito pelas alunas “Nesse grupo eu não fazia gestos, porque eu acompanhava esse coro com órgão. Eu fazia ou uma introdução instrumental no órgão, para eles entrarem, ou fazia uma sequência rítmica. Depois com o seguimento dos ensaios eles aprendiam. Não era preciso estar ninguém à frente para os orientar (...) Tudo o que eles faziam em palco era trabalhado várias vezes”.

Conta outra situação de trabalho com crianças na sua escola do ensino básico, onde descreve as mesmas acções e revela ser esse o método de trabalho mais funcional para si: “eu tento substituir sempre alguma coisa que possa ser um gesto para dirigir, com alguma sequência sonora. Por exemplo: ainda hoje estive a dar uma canção. Para dar a entrada nessa música fiz uma sequência rítmica com umas clavas e com umas maracas, utilizando sempre quatro pulsações primeiro para as clavas e depois quatro para as maracas. E depois, na nona pulsação eles entram.

P. Porque está combinado.

R. Eu combino sempre qualquer coisa com os alunos a nível de uma sequência sonora, porque para mim, oiço, e assim sei, se eles vão entrar ou não na altura certa (...) Como eu estava com o órgão em todas as músicas, era mais fácil eu começar a tocar para eles poderem entrar”.

Bia distingue claramente quando utiliza gestos para dirigir os alunos; se no caso do trabalho com os grupos do centro cultural e desportivo e dos seus alunos do ensino básico diz não realizar gestos, conta também uma situação em que os utilizou de forma planificada:

“Estou agora a recordar-me, que fizemos umas canções há dois anos quando foi da restauração da independência de 1640 a nível da escola. Ensinei duas canções do século XVII que eram músicas apenas vocais. Os únicos gestos que eu ensinei foi os gestos em que abria as mãos, para eles começarem, afastava, abria os braços. Quando eram pausas, fechava uma mão ao alto. Depois quando era altura de voltar a começar fazia o mesmo gesto da entrada. Eu acho que as pessoas que vêem fazem muitos gestos.

(...) P. E combinava o fim do som?

R. Fazia isto, batia uma palma. E as coisas correram bem.

P. E eles entendiam tudo?

R. Entendiam”.

Bia diz não ter planificado soluções para falhas de coordenação

“P. Nesse coro da escola em que cantaram as canções do século XVII, Quando algum se atrapalhava, quando havia algum desfasamento entre eles, havia alguma coisa combinada?

R. Nos ensaios às vezes acontecia mas por acaso no dia da apresentação até correu bastante bem”.

As respostas das alunas foram as seguintes:

Havia realização de gesto? DL Não responde à questão; Mr diz que sim; DB não; AC não;

Quais:

Mariana - bater palmas, correcção da postura corporal na emissão de voz e colocação dos dedos dos alunos nos orifícios da flauta, movimento das mãos e da cabeça;

Compreensão das intenções de Bia na orientação dos ensaios:

DL: a maior parte das vezes; Mr: sim; DB: sim; AC: sim.

Existem características da invisualidade que influenciem a direcção de um grupo instrumental e coral de crianças: DL: sim; Mr: talvez; DB: talvez; AC: talvez.

Quais:

Diana L - o seu professor de educação musical utiliza mais as mãos;

Mariana - os professores de música normovisuais não recorrem ao contacto físico;

Diana B - os professores normovisuais fazem talvez mais sinais para os alunos estarem mais atentos ao ritmo;

Ana Catarina - acha difícil responder.

Sinais para as entradas:

DL – através de introdução instrumental feita pela Bia, realizando uma pausa e um movimento de cabeça enquanto toca o órgão para dar entrada;

MR - contagem verbal dos tempos e introdução instrumental;

DB – introdução instrumental;

AC - introdução instrumental e entrada dada verbalmente.

Sinais para as transições entre secções: todas respondem que não havia

Sinal para o final de uma peça: todas respondem que não havia.

Soluções de recurso no caso da ocorrência de falhas durante a performance: DL: não havia; Mr: não havia; DB: batia a pulsação nos ensaios, AC: em público não havia;

As duas alunas mais velhas, incluindo a filha, afirmam que Bia não realizava gestos para comunicar, outra diz não saber responder, enquanto a aluna mais nova descreve toda a acção corporal da Bia, referindo o contacto físico que era necessário nos ensaios para corrigir falhas técnicas, gestos auxiliares na coordenação dos alunos e todos os movimentos que ela

apresentava ter nas mãos e na cabeça. A comunicação parece ser maioritariamente verbal e os ensaios funcionam como momento para planificar todas as acções que permitam obter coordenação e sincronia. Os depoimentos das alunas e da Bia são concordantes ao referir que as entradas são feitas com uma introdução instrumental, que Bia faz ao órgão; duas alunas referem que a entrada é dada com uma contagem verbal dos tempos e uma delas referiu a realização de uma pausa, com função de preparação, e um movimento de cabeça como sinal para a entrada. Esta última resposta foi dada precisamente pela aluna que não tinha respondido directamente à pergunta sobre a existência ou não de gestos. No entanto, este não parece ser um gesto voluntário, pois Bia afirma não planificar nem realizar gestos para comunicar a ordem de entrada nas peças musicais. Do mesmo modo, verifica-se também que não existem quaisquer outros sinais combinados previamente para a coordenação do grupo, nomeadamente na ocorrência de uma descoordenação imprevista, nas transições entre secções e no final de uma música. Acerca do corte final numa peça, DL diz: “Normalmente éramos nós que acabávamos por fazer isso nos instrumentos. Nunca fizemos nenhum “medley”, não havia grandes mudanças de ritmo nem na música”. Sobre imprevistos nas apresentações em público, continua: “A Bia nos ensaios dizia-nos para acelerarmos um pouco mais. Quando era nas actuações, onde ela não podia falar, começava ela a tocar um bocadinho mais rápido e nós percebíamos que estávamos a atrasar”. MR e AC referem que as músicas eram várias vezes repetidas até serem corrigidas as falhas de coordenação e a filha diz mesmo que: “Às vezes acabávamos todos ao mesmo tempo, outras não”. Sobre a ocorrência de falhas diz: “A minha mãe batia a pulsação. Ou ela nos tentava acompanhar ou ela acompanhava-nos a nós”.

A filha diz ainda que esta forma de comunicar sem gestos é seguido também quando, ao tocar violino, a mãe a acompanha ao piano. Diana diz que a mãe nunca realiza gestos para se sincronizar com quem toca consigo, contrariamente ao que fazem os músicos normovisuais.

“Ela tocava um acorde no piano ou num instrumento qualquer para dar a entrada.

P. E quando toca só contigo?

R. começava eu e ela ia logo.

(...)P. Tocas em conjunto noutros grupos?

R. Tenho orquestra no conservatório.

P. Já tocaste só com colegas?

R. Já, sim.

P. Como combinavam as coisas?

R. Era também com sinais, com a cabeça para darmos entrada um ao outro.

P. Era diferente então do que com a tua mãe?

R. Era”.

Contudo, não se mostra muito segura ao dizer que a mãe não faz qualquer gesto, parecendo nunca ter sido confrontada com a pergunta. “P. A tua mãe não vos mostrava com o corpo o que tinham de fazer?

R. Não me lembro, já estou tão habituada a estar com a minha mãe que já não dou conta”.

Segundo as opiniões das alunas acerca dos professores normovisuais, percebemos que as alunas se dão conta que Bia realiza menos gestos, tanto gestos para comunicar como movimentos corporais para auxiliar o que pretende dizer para a orientação musical do grupo e MR e AC percebem como Bia necessita do contacto físico para ensinar e corrigir os erros de postura corporal e postura na execução dos instrumentos.

As alunas mostram ter uma imagem formada sobre a professora e a sua actuação nas aulas. DL diz: “Ela sabia sempre, quando estávamos a cantar uma música, quem desafinava. mesmo quando trocávamos de lugar, sabia sempre”. MR acrescenta que: “Reparava quando nós estávamos a trocar olhares esquisitos e quando estávamos a falar baixinho umas com as outras, topava sempre. (...) nós durante seis anos criámos uma grande empatia”.

Conclusões

Quando colocada perante um coro sem inclusão de instrumentos, Bia vê-se na necessidade de combinar gestos com os elementos do coro. Bia criou os seus próprios gestos, sabendo que os gestos para direcção coral são em muito maior número e que estão completamente convencionados no ensino, tendo sido estabelecidos exclusivamente pela comunidade de músicos normovisuais, aos quais nem faria sentido perguntar se realizam gestos intencionais para dirigir um coro. Bia, ao dirigir um coro sem recorrer a um suporte instrumental que possa fazer uma secção introdutória, que lidere na coordenação dos elementos do coro e que faça a conclusão de uma música, realiza expressões gestuais com desenho estável que facilmente tendem a ser lembrados quando muitas vezes repetidos no mesmo contexto. Estes gestos, que no início são idiossincráticos, isto é, criados por Bia em função de uma necessidade, podem classificar-se como emblemas, tendo função semelhante aos exemplos de emblemas dados por Kendon, que refere gestos como controlo interpessoal como ordens, comandos ou ameaças, ritualizados pela interacção entre as pessoas. Bia convenceu desta forma três emblemas: um gesto para as entradas, um gesto para as pausas e um gesto para o corte final da última frase do coro.

No trabalho de conjunto com os alunos do centro cultural e desportivo é referido um gesto por uma das alunas: DL fala de um gesto que Bia teria por hábito fazer, consistindo este num movimento de cabeça que Bia fazia a tocar o órgão, que serviria como impulso para começar a música. MR fala de movimentos das mãos e da cabeça que Bia fazia durante o ensaio, embora não seja capaz de dizer que função tinham esses movimentos, ou se esses movimentos seriam apenas ajustamentos de postura, movimentos involuntários sem qualquer influência na interacção com os alunos. Pela análise do conteúdo das respostas da entrevista de Bia em III.1.2., verifica-se que Bia conhece os gestos convencionais da vida quotidiana bem como a forma de através de diferentes partes do corpo realizar gestos interactivos como, por exemplo, mostrar modelos para exemplificar algum objecto ou ideia abstracta, usando o gesto como representação e expressão

metafórica. Assim, a comunicação gestual é-lhe familiar, levando a crer que Bia realiza também gestos espontâneos durante os ensaios, isto é, gestos realizados em simultâneo com o discurso verbal, que complementam o conteúdo da mensagem que é transmitida verbalmente, sem que as alunas no entanto entendam o seu significado, entrando na categoria de “topic gestures” (Kendon, 1997). De facto, todas as alunas referem a comunicação verbal na interacção e sincronização dentro do grupo e duas das alunas, incluindo a filha, reconhecem que um músico normovisual recorreria mais à gestualidade para a orientação do grupo, verificando-se assim que esses gestos não parecem ter significado para a maior parte das alunas e funcionam simplesmente como auxílio para Bia na sua interacção com as alunas, para orientar e corrigir os seus comportamentos. Não possuindo qualquer função como sinais para a sincronização do grupo, pois esta parece ser feita através de contagem verbal dos tempos e seguindo sempre o órgão. As alunas ouvem a introdução que Bia executa e seguem sempre esse suporte instrumental até ao fim da peça.

O contacto físico que Bia mantém com as alunas parece ser muito importante para o controlo da postura e execução dos instrumentos, mostrando ser uma estratégia para o ensino eficaz quando um músico invisual precisa de orientar e dirigir um grupo coral e instrumental de crianças que precisam, na aprendizagem dos instrumentos, de um acompanhamento que deve passar pela constante correcção de movimentos corporais e, no caso do canto, da postura na emissão da voz.

O entendimento parece ter sido bastante eficaz neste grupo, tendo levado grande parte das alunas a permanecer no grupo vários anos, levando a concluir-se que estas alunas construíram uma imagem positiva do trabalho da professora. Segundo Dolloff, os alunos constroem o seu auto-conceito, a sua visão de si próprios e, além desta imagem mental de si próprios, que constitui a sua identidade pessoal inserida no contexto das suas actividades num meio colectivo, desenvolvem também uma imagem do que eles consideram a identidade profissional e o papel que as pessoas desempenham na sociedade exercendo as suas profissões. No caso da profissão de professor, essa imagem é construída pela experiência directa com o professor, o qual tem um papel que é com o tempo gradualmente construído. “We *imagine* ourselves in situations that are congruent with our beliefs about ourselves and our place in the world. We also have clear images of what certain people and professions should look like and should act like—their role identity. We all “know” what teachers look like ...) Thus, we experience teachers formally and informally every day. Our teacher images, while created by experience early in life, are fueled as much by myth as by truth. They are definitely a product of the culture in which we grow, including institutionalized schooling, our homes and families, and the arts and media” (Dolloff, 1999, 192). As alunas deste centro cultural e desportivo mostraram ter uma imagem positiva de Bia, baseando-se na capacidade manifestada por Bia para perceber e entender comportamentos e acções corporais, que à partida não se esperaria de um músico e professor invisual.

III.2.2. Grupo de Camila

1ª Entrevista de Rafael um mês depois do primeiro ensaio

Quando questionado sobre o método de trabalho, Rafael fala de um problema, de que ele próprio desconhece ainda a origem, relacionado com a montagem e a memorização da obra em concreto: “O grande problema da fuga é que como é muito complexa até ao nível de harmonia, tem muita dissonância, deve-se tornar muito complicado memorizar aquilo. Por isso, a única diferença que topo de estar a tocar com a Camila a nível de conjunto é o facto, de como está a tocar tudo de memória, de vez em quando não tem as coisas bem memorizadas e tenho que estar eu a ler a parte dela e ela de ouvido apanha e reproduz, o que é uma coisa por acaso fantástica, porque reproduz logo”.

Quando questionado sobre assuntos práticos relativos à eficácia na comunicação, nomeadamente os sinais utilizados no início e no final de uma peça, Rafael parece referir-se a um sinal combinado depois de um mês de ensaio:

“Eu toco para ela, ela reproduz e avançamos e de resto não há assim nenhuma diferença. Mas isto já por problema meu, que já tenho também com os outros grupos de música de câmara, é a entrada, porque como ninguém quer que eu conte em voz alta, custa-me a entrar. Então tem de ser a Camila, como é invisual, antes a fazer o movimento de cabeça, porque eu não lhe vejo os braços, porque os pianos não estão lado a lado, mas sim uma cauda encaixada na outra”.

Quanto ao final, diz: “(...) É exactamente igual, é só mesmo esse sinal, depois é questão de ouvir o outro”.

Quanto ao final, de princípio não compreendeu a pergunta e, quando percebeu o que se pretendia, mostrou-se perplexo: “(...) Ainda não chegámos à última página. imagino que pelos ralentandos e pelo acorde final... Ah! Pronto, presumo que teremos de contar à semicolcheia ou à fusa para ter a certeza que aquilo sai”.

Ao nível da gestualidade, Rafael apenas diz que “Não, eu não detecto nada. Mas também só comecei a fazer música de câmara este ano porque comecei a estudar piano muito tarde e nunca tive música de conjunto. Dos três grupos de música de câmara que tenho, tenho um grupo com uma violoncelista e uma violinista, outro com duas cantoras, e com a Camila, não vejo nada. Mas é a tal questão, como ela está do outro lado, não lhe vejo as mãos”.

Rafael não reconhece conscientemente especificidades deste tipo de performance de conjunto: “É exactamente como as outras pessoas. O que pode chocar mais é a personalidade de pessoa para pessoa (...) Até agora não surgiu assim diferença nenhuma”.

2ª entrevista de Rafael, após meio ano de ensaios

Para Rafael, o método de trabalho tem sido igual ao longo do tempo.

“Eu acho que o método de trabalho tem sido o mesmo. Simplesmente tem-se tornado no Schubert um bocado mais difícil, porque a 4 mãos... E isto não tem nada a ver com a individualidade da Camila, é para todos: eu tenho que fazer uma escala e ela está a fazer oitavas onde eu estou a fazer a escala. Torna-se uma coisa impossível. Então, tem que ela levantar a mão e temos de combinar que quando eu vou para ali, ela tem de levantar a mão e tem de voltar a poisar, porque de vez em quando um arranca carne ao outro com a unha. Mas não topo diferença nenhuma. Torna-se mais fácil para as entradas porque olho para as mãos dela e tento entrar ao mesmo tempo”.

Confrontado com o problema de montagem e memorização referido na entrevista anterior, quando perguntado sobre o método de trabalho, Rafael diz agora que:

“Há duas maneiras de nós podermos estudar. Podemos deixar para a última memorizar, o que torna um bocado mais difícil do que meter as coisas logo de memória. Porque dá muito trabalho meter as coisas de memória no início. Se aprenderes as coisas sem ser de memória e depois meteres de memória, já tens a melodia na cabeça, tu já sabes que é tal, que com o ouvido vais lá. Quando tocas errado, mesmo quando não te lembras qual é a nota, tu já conheces a música e já sabes que assim não é. Este ano lembro-me que estava a ver a sonata de Mozart e a Partita, todas a aprender sem estar a memorizar e depois agarrei na suite Bergamasque para ler à pressa para tentar pôr tudo pronto o mais rápido possível. Lembro-me de memorizar o Prelúdio... Debussy escreve uma frase e a seguir escreve ligeiramente diferente, em que o si bemol já é si natural. Esses erros passamos por cima e não vamos corrigir. A frase é exactamente igual, de repente ele muda um si natural; obviamente que a frase lá mais para a frente vai para outro sítio, mas não é por causa desse si natural ou si bemol que ela ia deixar de ir para aquela tonalidade. Nós memorizamos a primeira frase, lemos por alto a segunda, já sabemos que é igual, por isso criamos muitos erros. Os erros que a Camila cria eu também os crio se fizer logo de memória. (...) Eu tinha uma leitura muito boa, mas assim que pus o prelúdio de cor, já estava com três erros de notas. É uma coisa comum a todos”.

Desta vez, Rafael consegue explicar um pouco melhor como se coordena com Camila, tanto para as entradas, como para o corte do som no final de um acorde ou no final da música. Mostra também o seu desconhecimento sobre o modo como se sincroniza com Camila nos acordes, na obra que estão a tocar a dois pianos.

“A única entrada em que estamos os dois parados e começamos os dois ao mesmo tempo é numa mudança de página. Não tenho de cor, por isso, pedi-lhe que... E felizmente a pausa tem uma “fermata” por cima. Eu viro a página, ela ouve o som da página e sabe que a partir daí pode começar quando quiser. Eu estou a olhar para as mãos, ela faz um ligeiro movimento com o pulso e eu entro ao mesmo tempo e isso corre bem. (...) Acabamos por nos habituar e torna-se um bocado inconsciente o que está a ser feito, não é uma coisa matemática em que eu estou a pensar: um dois, três, agora é aqui, agora faço isto. (...) Depois há o Largo, que é ABA, e a parte do B é extremamente difícil para toda a gente, independentemente de ser invisual ou não, porque tem tercina contra dúina, é uma incapacidade rítmica.. Essa própria entrada nesse B é difícil porque a

anacrusa está em semicolcheia. É ela que a dá e eu tenho que apanhar logo, há uma pausa enorme e de repente ouve-se uma semicolcheia no meio do nada e eu tenho que conseguir perceber a duração da semicolcheia e quando já não se toca, mais uma vez torna-se uma questão de problema rítmico. Mas de resto, que me recorde, nas pausas longas, há sempre um a entrar primeiro que o outro, excepto essa então do Allegro Vivo em que eu tenho de virar a página. Todos os outros, entra ela com o tema e depois entro eu com o acompanhamento quando é modo maior ou, quando é modo menor, entro eu com o acompanhamento e depois entra ela com o tema. Por isso, o grande problema continua, que me lembre, já não vemos a fuga há algum tempo, mas será na fuga a página final, que tem acordes mesmo no fim e estamos cada um em seu piano, não estão lado a lado [...] O acorde de dó maior? Nesse acorde, eu ponho o pedal em baixo e olho para as mãos dela. À entrada acerto e depois ela pode sair quando quiser, porque a saída vai ser feita com o pedal. Quem saio sou eu, os dois com o pedal, por isso aí não me preocupo tanto porque na saída esse truque dá para facilitar muito as saídas dos acordes, quando são bastante prolongados. Acabo por ser eu a tirar, por mais cedo que ela tire as mãos”. No final da música, Rafael refere que: “Aí é fácil. É a mesma coisa. São duas semibreves com ligadura, meto pedal e quando ela quiser tirar, eu tiro. Ela dá indicação quando sentir, mas aí não há muito problema, porque tem a escala e depois são só acordes e são bastante lentos”. Sobre a gestualidade, mantém o mesmo discurso. “Não topo nada. As pessoas têm todas uma personalidade. Com ela tenho-me saído relativamente bem”.

1ª Entrevista de Camila, um mês depois do primeiro ensaio

Camila explica as diversas formas encontradas para atingir uma boa coordenação, em três diferentes situações: com parceiros normovisuais e eu, invisual, para tocar a quatro mãos ou a dois pianos:

“(…) P. E no nosso grupo de música de câmara, como eram as entradas comigo?

R. Respirávamos antes de começar a tocar, tu punhas o braço esquerdo ao pé do meu braço direito, respirávamos em conjunto...

P. E quando mudávamos de uma secção para a outra?

R. Mesma coisa.

P. Se alguma coisa corresse mal, quando a gente come um compasso, ou a gente se engana e temos que apanhar um acorde ao mesmo tempo?

R. Se enganar passa à frente. Ao fim da música, também aquela questão dos braços, tocávamos nos braços e íamos tirando os dedos do teclado.

P. E a respiração também era importante?

R. Não, porque aí... era mais os braços.

P. E no ano passado, com a outra colega, como faziam as entradas?

R. Eu levantava os braços e ela tinha que olhar para mim. Levantava os braços, fazia [fez uma inspiração] e ela começava também.

P. E ela entendia bem?

R. Sim.

P. Ela nunca dava entradas, eras sempre tu.

R. Era eu, sempre.

P. E no fim da música?

R. No fim da música conseguíamos acabar ao mesmo tempo. Era com o braço também.

P. Era iniciativa tua.

R. Era minha, era. Eu dava as entradas todas.

(...) P. Como é que fazes as entradas com o Rafael?

R. É a mesma coisa que fiz com a outra colega. Levanto os braços, também.

P. Comigo foi diferente?

R. Nós tocámos a quatro mãos. Com dois pianos tem de ser à base de respirar com o corpo, respirar com os braços.

P. Imagina que fazíamos música as duas, a dois pianos. Como fazíamos?

R. Tínhamos de experimentar.

P. Não sabes?

R. Não”.

Camila refere ainda outros grupos em que participa, fora do contexto da música erudita. As suas respostas sobre o modo de trabalhar dentro do grupo foram bastante diferentes consoante os contextos. Camila toca violino na igreja para acompanhar um coro e toca acordeão num grupo de idosos.

Camila explica como funciona o trabalho no grupo: “Eles ouvem os acordeões a tocar, imaginam a pulsação e depois tocam com os instrumentos que eles têm, cada um à sua maneira. (...)Eu toco acordeão mais o outro senhor, depois temos a pandeireta, temos maracas, temos triângulo, temos dois tambores, um bombo. grande e um mais pequenino, tipo caixa, e temos castanholas”. Refere que a sincronia é conseguida, mas pelas suas respostas não é possível perceber como é feita a interacção e sincronia nesse grupo. Camila diz não saber explicar como consegue sincronizar-se com os outros, afirmando simultaneamente ajudar nas decisões a serem tomadas, utilizar a improvisação e entrar e terminar a música quando o seu colega acordeonista o faz, não se podendo pois concluir se Camila tem um papel activo ou passivo na sincronização do grupo.

“P. Quem é que manda, quem é o chefe?

R. É o que toca acordeão.

P. É ele que dá as indicações?

R. É.

P. Ele é que dá as entradas?

R. Sim, à maneira dele, ele também é amador. Eu ajudo porque ele sozinho não consegue tocar lá muito bem.

P. E o que é que fazes?

R. Dou as tonalidades das músicas.

P. E quando é para começarem todos em conjunto?

R. Por acaso consigo entrar ao mesmo tempo que ele. Ele toca um bocadinho mais forte.

P. Mas como é que sabes exactamente o sítio para entrar?

R. Conhecendo bem as músicas mais facilmente consigo apanhar qualquer música.

P. Não sabes explicar?

R. Não, é um bocado... não sei, consigo apanhar qualquer música. Também improviso, também ajuda. Eu não faço um, dois. Ele é que começa, depois vou atrás.

P. Vais atrás, nem que entres um bocadinho atrás, é isso?

r. Não, por acaso consigo entrar ao mesmo tempo. Como? não sei explicar.

P. No fim, acabam todos?

R. Sim, acabamos todos ao mesmo tempo. Sei que consigo entrar ao mesmo tempo que ele.

A tocar violino, junto com outros músicos, diz entrar após uma introdução instrumental “Temos um ensaiador, toca viola, guitarra. Ele começa, depois quando elas começam a cantar eu começo a tocar também”. Nesta situação, Camila tem apenas de seguir passivamente as acções dos outros músicos. O mesmo acontece com a participação em coros. Aqui Camila volta a falar da respiração como forma de se sincronizar com o grupo. Camila diz: “Eu ouvia a professora, ouvia ela mesmo a respirar, quando ela estava a dirigir. (...) sei que conseguia cantar ao mesmo tempo, ia atrás, como tu. [...] Entro sempre com os outros, faço a minha parte com os outros,, vou atrás.

P. E no fim da peça?

R. Acabo ao mesmo tempo.

P. E como fazes isso?

R. Respiram em conjunto. Com este professor também é a mesma coisa”.

2ª Entrevista de Camila, após meio ano de ensaios

Seis meses depois, Camila tem uma ideia mais clara sobre as estratégias utilizadas para a coordenação do grupo:

“P. No Schubert como têm planeado as entradas, no início e no início de cada secção?

R. Fazemos uma respiração com o corpo, físico, respiramos juntos. Quando ele tem de virar a página, há partes ele tem que virar uma página, está um bocado numa página e depois outro noutra, ele tem que virar a página rápido. Isso é normal. Quem dá a entrada normalmente sou eu. Às vezes é ele. Ele às vezes conta: um, dois, três, quatro. Mas normalmente sou eu que respiro para dar as entradas em cada secção da obra.

[...] P. E quando é no acorde final e naquele acorde de dó maior antes do início do tema, que faz os acordes e depois fica em suspenso?

R. Às vezes é complicado porque não ficamos juntos, mas fazemos também uma respiração sozinha. Faço um movimento do braço e ele vê. Juntar esse acorde às vezes não sai. Quando nós tocamos juntos sai um bocadinho mal, desencontrado...

P. E depois falam nisso, tentam resolver?

R. Sim, tentamos. Ele conta. Fazemos um compasso antes e depois atacamos o acorde”.

Camila dá informações sobre algumas dificuldades que têm precisamente origem na forma de trabalhar uma determinada peça.

“P. Entendem-se melhor no Mozart ou no Schubert?

R. Não sei. É diferente. Ele nunca tinha feito música de câmara, é a primeira vez este ano. (...) Principalmente foi difícil juntar. Tem muitos ritmos pontuados. Acho que o resto não é muito difícil. Não sei explicar. Ah, e aquela parte do fim, das tercinas. Quando as mãos se cruzam, ele toca uma nota numa tecla e eu tenho que tocar na ponta da tecla noutra. Tocamos uma nota ao mesmo tempo, em uníssono. Estamos a planear isso. Há uma parte que eu tenho de tocar com o pulso para cima e ele tem de pôr a mão por baixo da minha. Ele faz escalas debaixo da minha mão e eu tenho que fazer uma melodia por cima. É um bocado mais complicado. Temos de combinar. Ponho o pulso ligeiramente para cima, mais para dentro do teclado. O cotovelo não está tão distante do corpo, mais próximo, para ele ter espaço suficiente para fazer aquelas escalinhas e intervalos”.

Conclusões

Rafael aborda a questão da memorização da partitura de duas maneiras distintas. Enquanto na primeira entrevista Rafael põe a hipótese de a invisualidade afectar o processo de memorização, na segunda diz que são as estratégias do processo de memorização, nomeadamente o momento em que o performer decide quando vai memorizar a peça largando a partitura, que influenciam o rigor na leitura do texto musical. Os erros de leitura surgem com tanto mais frequência quanto maior for o tempo entre a primeira aprendizagem e o momento em que essa memória tem de ser posta em prática; a memória pode ser aperfeiçoada e prolongada de acordo com o número de tentativas de retenção da informação (Aiello & Williamon, 2002). Um músico invisual lê para memorizar e tem de reter a informação desde o início para fazer a aprendizagem de uma peça, não existindo neste caso uma separação entre a leitura e a memorização, contrariamente ao que acontece com os músicos normovisuais, que podem decidir ou não juntar a leitura e a memorização.

Rafael não mostra ter uma percepção distinta sobre Camila em relação à gestualidade, na comparação com a gestualidade dos músicos normovisuais. Na primeira entrevista Rafael diz não menciona qualquer estratégia para comunicar, referindo apenas na primeira entrevista um sinal de

cabeça que Camila teria realizado nos ensaios; no entanto, instantes depois refere-se a esse sinal apenas como estratégia possível a utilizar. De resto, nem Camila refere esse sinal, nem Rafael voltará a referir-se a ele na entrevista posterior.

Na segunda entrevista ambos falam das dificuldades na sincronização de padrões rítmicos e nas dificuldades inerentes à execução a quatro mãos. Quando questionados sobre o modo como se coordenam na transição entre secções e lhes é referido uma transição específica na Fantasia de Schubert, na qual um acorde de dó maior, seguido de pausas longas tem por função preparar a Coda, as respostas são divergentes. Rafael diz não ter problemas em sincronizar-se com Camila em nenhuma passagem da peça, tendo como estratégia observar os movimentos de Camila para a seguir em sincronia, enquanto Camila refere que em algumas situações Rafael, após uma tentativa de sincronização que acabou em desfasamento, necessita de contar os tempos verbalmente para assim entrarem em conjunto. No entanto, ambos referem que a passagem mais crítica para se sincronizarem é a transição entre um “Largo” e um “Allegro Vivo”, duas secções distintas da peça, ligadas por pausas longas, onde os músicos ficam algum tempo parados, precisam de mudar a página e entram depois em simultâneo. A divergência surge quando Rafael diz que combinaram um sinal, um movimento de pulso que Camila faz após ouvir o som da mudança da página, enquanto Camila confirma ser ela quem dá a entrada com o braço, mas diz que às vezes é necessário que Rafael faça a contagem dos tempos verbalmente. O mesmo sucede no acorde de dó maior que antecede a coda: os dois dizem que é Camila quem dá a entrada, mas Camila diz que às vezes há desfasamento e Rafael tem mais uma vez de contar os tempos verbalmente.

Parece existir uma estratégia estabelecida pelos dois músicos, que consiste na observação visual, por parte de Rafael, dos movimentos de Camila. Assim, o seguidor ajusta-se às acções e aos comportamentos do líder, corrigindo os desvios de sincronização (repp & Keller, 2008). Camila parece ter a liderança nas acções a realizar, sendo seguida por Rafael, que procura responder às reacções e sincronizar os seus movimentos com os movimentos de Camila. Quando o objectivo não é alcançado, a comunicação verbal surge como alternativa aos sinais que Camila envia a Rafael. O facto de Rafael não se referir à contagem verbal dos tempos poderá indicar que, numa situação de performance em público, Rafael pensa ser necessário evitar a comunicação verbal, desenvolvendo estratégias alternativas de comunicação ou aperfeiçoando a estratégia que ele próprio reconheceu ter sido explorada, planificando melhor quais os movimentos que servem como sinal de entrada e corte em determinadas passagens da peça.

Camila fala recorrentemente da respiração, parecendo considerar este elemento o mais importante na transmissão das suas intenções para comunicar com Rafael; contudo, reconhece que esse acto não tem significado para este. A preocupação com a respiração parece existir também quando se refere aos outros músicos com quem tinha trabalhado anteriormente.

Referindo-se ao nosso duo a quatro mãos e ao duo com uma outra colega normovisual, reconhece que não só o movimento dos braços servia como estratégia, mas também a respiração. A respiração parece ser um acto voluntário; Camila planifica as respirações, estabelece as inspirações como estratégia para a eficácia na sincronia, quando toca comigo e com os músicos normovisuais, independentemente de esta respiração ser entendida pelos outros como sinal. Embora a respiração seja controlada, nunca o pode ser totalmente, sendo evidente que nenhuma performance é completamente igual. Deste modo, o ritmo de respiração de Camila não é igual em todas as performances, pois como diz King: “given the fact that the consistencies observed here in the pianists’ patterns of inspiration and expiration were outweighed by inconsistencies, the notion of an ‘ingrained’ respiratory rhythm must be understood very loosely: no two (human) performances are alike and it would be extremely difficult for a pianist to reproduce exactly the same sequence of inhalations and exhalations in a repeat performance, even if intentional (King: 2006, 160). O que parece que Camila estabelece rigorosamente é a utilização da inspiração em cada entrada de uma secção das peças. Camila realiza uma respiração voluntária e movimenta os braços durante a performance, com Rafael e com os outros duetos anteriores a quatro mãos e a dois pianos. No seu trabalho comigo, refere exactamente os mesmos elementos, respiração e movimento dos braços, sendo que quando se nos apresenta um grupo apenas com músicos invisuais, a respiração torna-se num sinal imprescindível, principalmente se não houver contacto físico. No nosso caso, tocávamos a quatro mãos; se o trabalho fosse feito com repertório para dois pianos, seria a respiração a única fonte de comunicação. Este acto de respirar refere-se concretamente ao som produzido pela inspiração, que serve para que o músico indique a entrada aos outros e também para que ao ouvir esse som produzido pelos outros o músico siga essa indicação. No caso da participação de Camila numa formação coral, a respiração serve para Camila seguir os outros; no trabalho comigo a respiração tem de ser combinada e planificada nos ensaios, servindo a sua inspiração para me dar indicação da entrada ou inversamente, para Camila seguir a minha entrada, no caso de ser eu a inspirar. Assim, quem lidera a sincronia da performance é quem dá o sinal de entrada no início e nas transições entre secções, através da inspiração.

A respiração parece ter ainda outro papel na performance de Camila. Camila parece referir-se ao acto de respirar como elemento importante nas suas intenções expressivas. Deste modo, a respiração parece fazer parte do conjunto de acções corporais que dão forma ao gesto musical que é controlada pelo performer invisual, não sendo, contudo, uma acção eficaz na sincronia e interacção com um músico normovisual, num contexto de música de conjunto.

III.2.3. Grupo de Jorge

Jorge, embora reconhecendo a influência de elementos visuais na performance, diz que a música de câmara é um território onde o músico invisual tem o mesmo espaço para intervir e receber informação que os outros músicos, ao contrário do trabalho de solista com orquestra, que implica a utilização de estratégias específicas para a sincronização. Elemento chave nessa troca de informação, tanto a nível estrutural da peça como a nível expressivo é a respiração, tal como se tinha concluído na secção III.2.2 sobre o trabalho de Camila com o grupo de idosos e com as suas colegas anteriores ao seu duo com Rafael, especialmente no duo que formou comigo durante um ano, no qual dependíamos exclusivamente da respiração e do contacto físico dos braços. Jorge, como trompista diz: “Quando estás a fazer música de câmara tu consegues sentir a respiração e isso acho que é muito importante, e as energias da outra pessoa. A respiração é um indicador não só das entradas, mas do carácter que a música tem, do movimento que a música leva, da energia que a música leva. E naturalmente quando estás em orquestra tudo pode acontecer, o maestro está longe. Embora haja alguns truques que se podem fazer (...) na trompa era muito simples porque a pessoa está no naipe. Ainda por cima num naipe de instrumentos de sopro as respirações ouvem-se muito melhor. As entradas são sempre fáceis aí (...) Eu acho que para a música de câmara, a diferença de se ser cego ou não ser não se coloca. Coloca-se no sentido que por exemplo em quartetos eu sei que eles têm muitas expressões faciais, muitas vezes eles comunicam pela expressão facial e isso nós não temos. Mas acho que podemos fazer as mesmas coisas de forma diferente. Agora com orquestra pode ser muito complicado”.

Referindo-se ao trabalho como solista com a orquestra e ao trabalho específico nos vários momentos do concerto para piano de Grieg, Jorge conta como o sinal para a entrada da música foi combinado, incluindo as dificuldades que foi necessário superar, provando como é pertinente a planificação de estratégias de sincronização quando um dos músicos não pode interagir através da informação visual.

“Aquilo começa com os timbales a fazer os quatro tempos sozinhos. Depois do fim desses quatro tempos a orquestra tem um acorde em lá menor com o piano ao mesmo tempo. E aquilo tem mesmo de sair bem. E o problema é que os maestros às vezes alteram um bocado os tempos, ou tu não ouves bem a entrada dos tímpanos, que vão num crescendo desde o nada até ao fortíssimo, e tu nunca tens a sensação exacta de quando os tempos se alteram, porque tu não tens a pulsação que o maestro tem na cabeça. E o maestro nisso é que dá entrada. O segredo, a única forma, e experimentámos muitas. Uma era eu dar a entrada, não funcionou bem.

P. E não funcionou porquê?

R. Não percebiam. como eu estava à frente os timbales estão na última fila não viam, ou se calhar não fui eficaz o suficiente, sei lá. Então a única solução nesse concerto era na entrada estar alguém ao meu ouvido e essa pessoa contar-me os quatro tempos ao ouvido a olhar para o

maestro. Como aquilo vem do nada, mesmo que eu tivesse a pulsação do metrônomo eu nunca sabia quando é que ela começava porque o timbale vem do nada.

P. No dia do concerto estava então uma pessoa ao pé de ti.

R. Não, era a pessoa da primeira fila. Nós por causa da questão das respirações escolhemos pôr o piano muito próximo dos músicos. Tanto era uma respiração para mim como para eles. O que acontecia às vezes era o maestro dar entradas para a orquestra toda e eu entrar porque ouvia a respiração das pessoas da primeira fila. Isso chegámos a fazer muito. Mas essa de contar os tempos entrámos sempre bem em concerto. No segundo andamento não tem problema nenhum porque a orquestra começa com muitos compassos de pausa para o piano e no terceiro a mesma coisa”.

Nas transições entre secções da obra Jorge diz não ter sido nada planificado; contudo,, refere uma passagem que teve de ser planificada com o maestro e a orquestra a que considerou como uma situação onde tinha de dar entrada, embora se tratasse da transição da cadência para a coda. Nesta passagem os papéis invertem-se: o maestro e a orquestra seguem Jorge, que, como solista, lidera a sincronização, enquanto na entrada referida anteriormente Jorge seguia a orquestra.

“onde dava mesmo eu a entrada, era no fim da cadência. No fim da cadência vem um trilo muito grande mas que não está a tempo, e então a gente tem que fazer a terminação do trilo e aí eu fazia o gesto para o maestro entrar. Eu fazia um bocado o trilo com a mão direita e dava a entrada com a mão esquerda, a mão direita estava ocupada a tocar. Levantava a mão esquerda para dar a entrada.

P. E o maestro entendeu sempre?

R. Sim, entendeu sempre”.

Quando é necessário cortar o som do acorde final de um andamento, Jorge ouve a orquestra e intuitivamente termina o som quando lhe parece mais adequado, utilizando como ponto de referência a pulsação adoptada ao longo do andamento. Além disso, não considera que o corte do acorde final seja planificado, pois a informação visual neste caso concreto não influencia as acções dos músicos “No acorde final normalmente é fácil porque tu sabes o tempo que vem de trás, enquanto no início não sabes. No acorde final isso nunca me aconteceu. Isso controla-se também com o pedal, tens um acorde longo, quando a orquestra pára tu tiras também ao mesmo tempo. Por acaso nunca pensei muito nisso. Nós sentimos quando a orquestra vai parar. E isso também se vê em muitos pianistas que não são cegos, no acorde final dos concertos, a orquestra pára e eles continuam a manter o acorde”.

Jorge reconhece a necessidade de um trabalho específico da orquestra com o músico invisual e refere duas estratégias para contornar o obstáculo que a sincronização pode representar, a primeira adoptada por ele em colaboração com os outros músicos, a segunda resultante da sua

própria experiência de vários concertos e apresentações ao público, que podem aplicar-se a qualquer agrupamento que inclua um músico invisual. A primeira diz respeito à respiração dos outros músicos e a proximidade destes em relação ao músico invisual para que as inspirações e expirações sejam audíveis, abordada uns parágrafos atrás; a segunda é exposta directamente por Jorge, quando afirma:

“Eu acho que uma das estratégias é que nós temos de ser pessoas muito sensíveis, temos que ter as orelhas muito abertas. Uma pessoa que veja chega ao ensaio toca o concerto a olhar para o maestro e não precisa de conversar. Aquilo sai. Nós temos de conhecer muito bem a nossa partitura e conhecer muito bem a partitura das outras partes. Não podemos estar seguros só da nossa música. Tens uma parte no segundo andamento do concerto de Grieg onde o piano fazia a melodia principal do andamento, em que se torna complicado para contar os tempos, em que o contrabaixo marca sempre o início do compasso. Se tu estiveres sempre com o contrabaixo estás sempre bem. Tens de te juntar às partes que tu sabes que te podem ajudar para não escorregares no tempo e nas entradas. No primeiro andamento há uma parte que tens duas melodias em conjunto, em que o piano no primeiro caso toca com o fagote, no segundo com a trompa. Se ouvires muito bem o que o fagotista está a fazer e fizeres música de câmara com ele, e no segundo caso fizeres música de câmara com o trompista aquilo sai bem”.

Os obstáculos que Jorge refere ao longo da entrevista são todos relativos à posição do músico invisual como solista, no trabalho de conjunto com a orquestra, dado considerar que o trabalho camerístico não apresenta qualquer dificuldade. Os obstáculos mencionados dizem respeito tanto à dificuldade de comunicação para sincronização de acções, como a nível emocional, em que a imagem e expectativa que os músicos desenvolvem antes do início dos ensaios sobre as competências do músico invisual e a pressão que o músico invisual sente, para responder a tais expectativas podem condicionar a eficácia do trabalho durante os primeiros ensaios.

Obstáculos na sincronização surgem na grande maioria das vezes no início de um andamento de um concerto, quando não existe qualquer referência auditiva para o músico invisual. No caso do concerto para piano e orquestra de Grieg, Jorge explica como é difícil entrar sincronizado no momento certo, pois não tem outras referências auditivas para além dos tímpanos, “que vão num crescendo desde o nada até ao fortíssimo”, nem da “sensação exacta de quando os tempos se alteram, porque tu não tens a pulsação que o maestro tem na cabeça”. Nas outras passagens críticas, (transições de secções, corte do som final ou passagens difíceis a nível rítmico), Jorge diz não haver obstáculos, constituindo tais passagens desafios difíceis de superar por todos os músicos. “também tenho que dizer que nós não podemos diabolizar a situação. Essa situação é difícil para um cego, e é difícil para os outros. Muitas vezes as mudanças de tempo para uma orquestra são complicadas para toda a gente”. (...) Acho que esse problema para cegos está muito na cabeça das pessoas, do que na realidade é. Eu acho que há diferenças mas a essas diferenças nós temos de nos habituar. Uma pessoa que seja solista e que veja as entradas e as

frases do maestro, eu não sei se é mais fácil para eles. mas a questão de ser fácil ou difícil não significa possível ou impossível”. Além disso Jorge, embora afirme que a estratégia de conhecer bem as outras partes dos músicos e interagir com eles é essencial para o músico invisual, acaba por dizer que essa é uma estratégia válida para todos os músicos: “acho que as pessoas que vêem também têm de usar essas estratégias porque o canto tem de ser homogêneo em todas as partes. O canto não pode ser de uma forma quando faz a flauta, outra quando faz o piano, a trompa ou o oboé”.

Relativamente às relações interpessoais entre os músicos que se preparam para iniciar um trabalho em conjunto, Jorge diz: “A experiência que tenho por exemplo como solista é que há sempre um medo, um receio mútuo. Antes de começar os ensaios eles têm sempre um bocado de receio de como vai ser concertado, como é que vai ser segurada a peça, eu tenho o receio de como é que vou perceber e nomeadamente no concerto tenho medo disso, mas acaba sempre por funcionar normalmente”.

Jorge reconhece que existem alguns concertos para piano e orquestra mais acessíveis do que outros para um músico invisual. Considera acessíveis concertos onde o músico solista tem a liberdade na escolha de tempi, a possibilidade de liderar em algumas situações a sincronização, sendo seguido pelo maestro e pela orquestra, hábito permitido pelo estilo e tradição romântica; mas a principal característica que torna o concerto acessível é o seu início, cuja entrada não tenha de ser sincronizada. “A minha experiência maior foi o concerto de Grieg. É um repertório romântico. Nesse tipo de repertório o maestro tem sempre que seguir o solista. Há uma maior liberdade, não digo que seja muita porque obviamente temos de respeitar a partitura, mas há uma certa liberdade em ralentandos, respirações, nos tempi que se utilizam. Neste sentido é uma facilidade que tu tens. Mas uma pessoa tem de respeitar também o estilo da obra que está a tocar. Se estiver a tocar um concerto de Mozart ou Haydn nunca podes fazer isto. O trabalho tem de ser muito mais minucioso. As orquestras para esse repertório são mais pequenas. (...)Para as entradas há concertos muito mais fáceis, por exemplo o segundo concerto de Rachmaninoff é facilímo, tu entras sempre. No primeiro andamento entra o piano, no segundo e no terceiro entra a orquestra. Um concerto terrível para entrar é o de Schumann. A orquestra pode tocar o acorde a qualquer momento, a gente nunca sabe quando ele vem. Outro concerto muito complicado é o de Ravel, que é totalmente em simultâneo”.

Jorge diz assim que os concertos do período clássico serão mais difíceis de sincronizar para um solista invisual, tendo em conta o rigor da pulsação e a importância da coesão do grupo, característicos desta época. Embora as acções efectuadas pelos músicos num concerto clássico estejam próximas da música de câmara, em que parece não haver, segundo Jorge, dificuldades na sincronização, tem de existir alguém que seja o líder do grupo, seja o solista ou o maestro, pois os elementos da orquestra são em muito maior número do que qualquer agrupamento camerístico.

Jorge parece querer dizer que, no contexto de um concerto clássico, o músico invisual não conta com as respirações de todos os músicos como na música de câmara dada a distância a que alguns naipes se posicionam, nem com a liberdade de liderar as acções em determinadas passagens críticas para sincronização, permitida pelas características estilísticas dos concertos do período romântico.

Conclusões

Jorge parece ter verificado, pela sua experiência como trompista, pianista e também como ouvinte, que existe um tipo de comunicação exclusivamente visual, que se manifesta em gestos e expressões faciais que pretendem transmitir intenções expressivas, servindo na interacção entre os músicos de um ensemble e que não têm qualquer função para a execução da estrutura musical (Schutz, 2008; Thompson, 2005). A comunicação visual tem funções na estrutura musical com outro tipo de gestos, que podem ser substituídos por outras acções corporais, quando o grupo inclui um músico invisual. A sua experiência como membro de uma orquestra no naipe de trompas, bem como a sua actuação como solista num concerto para piano e orquestra, contrariam a ideia defendida por Lubet e exposta na introdução deste trabalho, de que os músicos invisuais estão privados de participar em grandes agrupamentos, onde é necessário a presença de um maestro (Lubet: 2009, 127). Superados os receios de parte a parte devidos ao desconhecimento de estratégias de sincronização a seguir, o trabalho de conjunto vai permitir que gradualmente se possam encontrar soluções para melhorar os níveis de eficácia.

Jorge refere apenas duas passagens do concerto onde foi necessário combinar como se iria sincronizar com a orquestra. No início do primeiro andamento do concerto, que é realizado totalmente em simultâneo com a orquestra, Jorge serviu-se da respiração dos músicos que estavam mais perto para entrar sincronizado; na transição do final da cadência do primeiro andamento para a coda convencionou um sinal com o maestro para a orquestra se sincronizar com o piano, mostrando-se assim, mais uma vez, a importância de se distinguir claramente o líder do seguidor na sincronização (Repp & Keller, 2008). Jorge, ao dizer que em determinadas passagens do concerto dialoga musicalmente com os instrumentos, parece mostrar que quando toca com a orquestra interage com os músicos de forma intencionalmente expressiva, não tendo sido necessário definir nenhuma estratégia adicional.

Em agrupamentos com poucos membros Jorge não vê como necessária qualquer estratégia adicional na preparação de uma peça. A distância a que os músicos se encontram uns dos outros parece ser o factor que determina a necessidade de desenvolver estratégias adicionais para a sincronia de um grupo. É isto que ocorre numa formação orquestral, com a qual o músico invisual pode ser solista, cumprindo determinadas condições. Essas condições passam pela escolha do repertório e por dar ao músico invisual a liderança na sincronização do conjunto. Sublinhe-se que estas condições impostas pela falta de visão não se aplicam a um músico invisual que faça parte

da própria formação orquestral, pelo menos nos naipes de instrumentos de sopro, isto porque num naipe de instrumentos de uma orquestra existe proximidade entre as pessoas, tornando possível a percepção da sua respiração. Jorge alude à respiração em todos os contextos de música de conjunto mostrando, tal como Camila, que a respiração pode servir tanto para dar indicações como para as receber.

Jorge, pelo seu relato sobre as dificuldades em encontrar um sinal que fosse eficaz na indicação da primeira entrada, mostrou ter certa dificuldade em realizar gestos para comunicar com os outros, pois os seus movimentos corporais não eram compreendidos pelo maestro. Pode por este facto verificar-se que Jorge não consegue realizar gestos que não estejam relacionados com a execução do instrumento, que o próprio admitiu em III.1.2, ao dizer não realizar qualquer gesto na vida quotidiana..

III.2.4. Grupo de Cristina

David diz que Cristina responde ao ritmo e intensidade emocional da música movimentando o seu corpo. a tocar piano realiza uma “espécie de dança sentada quando a música está a aquecer” e quando está apenas a cantar, dança de pé, tanto nos ensaios como nos concertos. David diz que esta movimentação corporal de Cristina quando está levantada é limitada a um pequeno espaço: “ela pode sem querer bater no microfone ou qualquer coisa pode cair se se ela mexe demais. Mas dentro desses limites ela mostra o mais possível o que ela está a sentir”. David afirma assim abertamente que os movimentos de um músico invisual têm de ser mais restritos no palco.

Sobre os gestos realizados por Cristina quando canta, David não compreendeu a pergunta, dizendo não prestar atenção a isso nos concertos por se encontrar por detrás de Cristina. No entanto, sobre os gestos realizados na vida quotidiana confirma de forma clara a utilização que Cristina faz dos gestos, afirmando: que Cristina “usa as mãos como qualquer latino”, facto já referido nas conclusões da secção III.1. Acrescenta que a capacidade de Cristina para realizar gestos se deve ao facto de Cristina ter perdido a visão com vinte anos, não sendo por isso uma capacidade, mas sim um hábito, que após a cegueira se mantém inalterado.

O grupo parece ter já criados os automatismos suficientes para que os actos espontâneos em palco sejam recebidos com naturalidade, dando a entender que nos ensaios existe um método de trabalho bem definido. Em situação de concerto, David diz que Cristina ou qualquer outro membro da banda pode tomar uma iniciativa. “No caso em que ela não sinta vontade de fazer o primeiro solo ela vai dizer ao guitarrista ou outro músico no palco é a tua vez, luuk. Seja quem for” e Cristina acrescenta: “nós fazemos o tema uma ou duas vezes consoante a gente queira” e explica

que a ordem dos solos é programada nos ensaios, bem como a ordem das músicas a serem apresentadas em concerto. Para David, Cristina manifesta diferenças tanto na actividade motora em espaços exíguos como na transmissão de mensagens entre os músicos em determinadas condições ambientais e acústicas; no entanto, não refere nenhuma especificidade no trabalho de sincronização dentro do grupo, salientando que Cristina lidera a banda, posição que lhe permite ser ela a tomar todas as iniciativas, evitando qualquer problema de desfasamento ou falta de comunicação. Por outro lado, chama a atenção para o contexto musical de grande liberdade em que Cristina se insere.

“Normalmente em Jazz... O grupo é dela, o nome é dela. De costume ela faz o primeiro solo, o primeiro improviso, o que é normal, quando és líder de uma banda. Então isso já arruma muita coisa (...) Tem aquele tipo de cadenzas ao fim, onde ela pode tocar um dois ou três acordes e cantar, e nós estamos à espera que ela dê o acorde final. Ela dá facilmente a entender quando devemos tocar o acorde final. Tem introduções, as entradas, os fins, os breaks, isso é tradição duma pessoa envolvida no Jazz, aprender a tocar ao vivo, ouvir discos, uma pessoa fica seguindo estas coisas. Usamos essas tradições para fazer a forma da música”.

David diz que a comunicação entre os músicos é feita verbalmente e, em contextos onde o repertório a ser tocado é escolhido no momento de forma espontânea para responder às reacções do público, a comunicação torna-se ainda mais importante. Neste caso, o facto de Cristina ser impedida pelas circunstâncias de ouvir as mensagens verbais dos outros membros do grupo e não poder recorrer a outras formas de comunicação, é um problema que Cristina diz resolver desta forma: “Normalmente é o baterista que faz essa leitura e depois ele é que decide e ele é que grita se vamos começar ou não. Às vezes ele tem que gritar, sim. Porque as pessoas, além de nós estarmos a tocar, as próprias pessoas estão a fazer muito barulho. Eu estou no centro do grupo, às vezes longe do baterista. As pessoas que costumam estar mais perto de mim são as pessoas que tocam teclado também ou que tocam guitarra. Então é ele que vem ao pé de mim e diz: vamos tocar a música não sei o quê! Então ele grita e aí eu mudo para aquela música. Só que às vezes nem isso é possível e então eu espero que eles comecem e posso entrar um pouco depois deles, mas aí eu depois já sei que música é e já vou entrar, mesmo que seja um bocadinho depois, um compasso ou dois depois deles”. David distingue os diferentes contextos em que têm de trabalhar: “a comunicação é verbal até a um certo nível, especialmente quando estamos a tocar tipo concerto, a tocar mais Jazz. Outro assunto é quando estamos a tocar com pessoas a dançar, a festejar ou em casamentos, queres continuar a tocar várias músicas, umas depois das outras sem parar, isto é mais complicado porque normalmente estamos a tocar bem mais alto em termos de volume, que limita a comunicação. Claro, ela tem o microfone, pode dizer: luuk, o solo é teu! Mas nestes sítios às vezes as pessoas quase não ouvem. Isso já aconteceu. Quando a acústica de um sítio é péssima, fica uma massa de som, que é difícil distinguir”. Cristina, sobre a actuação em festas e casamentos acrescenta: “Nós temos um PA, levantamos o volume do PA, estamos todos a tocar... É o sistema de som que normalmente nós usamos. Todos os instrumentos estão

amplificados, a bateria inclusive. Quando fazemos casamentos ou outro tipo de festas, normalmente tocamos ao ar livre, o que pode fazer com que a comunicação se torne mais difícil. Com todos os instrumentos amplificados e todos a tocarem música de dança que sempre é uma coisa mais alta, mais o barulho normal das pessoas e às vezes nós estamos a tocar e eles estão a cantar por cima de nós ou outra coisa completamente diferente que não tem nada a ver... Uma vez estive a tocar num bar e então havia um senhor que estava ao pé de mim, que fez assim: oh, she is Great! Ele não estava conversando, estava a gritar. Só ouvimos as pessoas, não ouvimos a nossa música. Às vezes deparamos com situações muito difíceis e perante essas dificuldades eu prefiro esperar que eles toquem e depois eu vou, e como já temos as coisas mais ou menos ensaiadas, eu entro um bocadinho mais tarde”.

O que se torna um problema para Cristina é unicamente o facto de não poder receber informação dos colegas através do gesto ou do olhar, que são fontes alternativas de recepção de informação para os músicos normovisuais, mesmo tendo em conta que a leitura do conteúdo da mensagem captada pelo receptor pode não coincidir com a intenção do emissor. David refere-se simultaneamente a esta manifesta limitação de um músico invisual e dos problemas de comunicação que existem também em qualquer conjunto de músicos normovisuais “Nestes casos temos duas situações para tratar, do meu ponto de vista. O que se está a passar com o público, se estão a dançar ou não, se devemos continuar com esta batida do tema ou mais temas ou não. Cristina não sabe. Ela está no centro do grupo. Às vezes não é bonito em termos musicais, mas conseguimos dentro de alguns compassos arrumar tudo. Mas quero dizer que tenho experiência com muitas outras bandas que não têm ninguém invisual e a confusão entre os dois grupos não é tão diferente. Há bastante confusão em outros grupos. Eles olham uns para os outros mas o sinal pode ser mal entendido também, têm que gritar na mesma porque o som está alto, estão num concerto, numa dança. Normalmente em sítios com péssima acústica, com ruído, tocas uma nota e tudo fica uma massa de confusão. Então isto é difícil para qualquer músico seja invisual ou não. A técnica de mudar temas tem de ser um pouco diferente, mas ninguém repara no público, eles não sabem”.

Quando lhe é colocada a pergunta se existe algo específico num músico invisual em termos de resultado da qualidade musical, David diz não saber responder. Era uma resposta óbvia, pois esta questão não estava previamente estabelecida antes da realização da entrevista, pois para se obter uma resposta era preciso saber como tocaria uma pessoa invisual se visse e como tocaria um normovisual se não visse; ela surgiu porque David, quando se estava a falar da forma como realizam as transições dentro e entre as músicas, conta uma situação vivida pelo grupo, que pode ajudar a responder a esta questão que à partida não tem solução possível.

“Já tem acontecido haver um desastre por causa do vento, com coisas a cair, guarda-sol a cair por cima, dois ou três membros da banda param, ninguém sabe o que se está a passar mas Cristina continua. Ela não percebe o que se passou, mas percebe: ok, já não temos guitarra e baixo, então

ela pede ao público para bater palmas ou faz um improviso sozinha até recuperarmos da situação e então é estranho dizer isto desta maneira, mas às vezes é bom não ver o que se passa”. David, mesmo dizendo não saber responder sobre as qualidades musicais específicas de um músico invisual, acrescenta: “Muitas pessoas reparam que ela dá mais à música do que um cantor ou pianista normal. Ela não toca uma coisa que ela não sinta. Ela não toca frases ou canta frases aprendidas ou estudadas, ela vive da inspiração do momento e se isto vem em parte ou totalmente de ser invisual eu acho que não, mas uma pessoa invisual pode dar um certo enfoque, pode refinar este sentido”. Cristina refere outro elemento que a caracteriza, que já foi aliás aqui referido na análise das entrevistas de Bia e de Rafael a respeito de Camila: “É engraçado porque eu normalmente sei as coisas de cor, mas eles têm papel e às vezes tenho que esperar um bocadinho que eles ponham o papel. Eu tenho que gritar: estão prontos, meninos? Não, não, espera aí, ainda não achei o papel, então eu espero um bocadinho que eles encontrem o papel”.

Cristina refere como é feita a entrada de uma música, quando lhe é perguntado pelos sinais combinados nas transições entre as diferentes secções das músicas, verificando-se pela sua resposta que não utilizam sinais, confirmando o que David tinha dito. Trata-se, mais uma vez, de comunicação verbal: “Normalmente as nossas transições fazem-se assim: ou há uma lista previamente feita e toda a gente tem uma cópia da lista e já sabemos qual é o tema que vem a seguir ou então se não programámos eu ou alguém decide que tema vai ser, dizemos uns aos outros e depois faz-se a contagem”. Quando lhe tinha sido perguntado como eram realizadas as entradas, Cristina tinha respondido apenas com referências ao modo como se decidiam quais as músicas a ser tocadas. Sobre a realização do final das músicas, Cristina diz: “Normalmente, quando é um tema meu, que eu estou a fazer, normalmente eu dou bem a entender que vou acabar musicalmente, fazendo ralentando, um a frase mais longa em termos vocais, há sempre qualquer coisa que mostra bem, mas eu acho que sou clara nesse aspecto. Às vezes pode acontecer que o final não corra tão bem, mas são coisas que nós já estamos habituados a fazer, já ensaiamos e sabes que no Jazz as coisas são mais ou menos pré-definidas, de certa maneira”. Ao dizer que fazendo Cristina o primeiro solo “arruma muita coisa”, David parece reconhecer que numa outra situação teria de ser combinada uma solução para Cristina entrar sincronizada com os outros; contudo, David e Cristina não referem nenhuma planificação prévia para lidar com a sincronização do grupo, nas diferentes fases das peças que executam.

Conclusões

Cristina realiza movimentos corporais espontâneos, de acordo com a intensidade emocional e o impulso rítmico da música, independentemente de se encontrar a tocar piano, a cantar, ou a fazer ambas as coisas. No entanto, o movimento corporal torna-se mais amplo quando Cristina canta de pé e sente que a música pode ser acompanhada de dança. O músico invisual, neste caso,

necessita que os padrões de movimento que realiza sejam de âmbito pequeno, dado o espaço a que está confinado no palco. Esta restrição nos movimentos é válida para todos os músicos nestas circunstâncias; o que acontece é que na maior parte das vezes os músicos invisuais não conhecem totalmente o espaço do palco onde actuam, sendo pois este o motivo pelo qual David refere a limitação em termos de movimento no caso de Cristina.

Verifica-se que Cristina tem problemas de comunicação com o resto do grupo quando é necessário decidir qual a próxima música a ser tocada e o volume sonoro dos amplificadores dos instrumentos e o ruído do ambiente exterior se encontram numa intensidade que inviabiliza a audição das vozes. Quando tal ocorre, esta resolve o problema no momento, esperando pela decisão dos colegas. Por outro lado, Cristina parece ser o único membro do grupo que tem o repertório memorizado e ser a pessoa que consegue um maior grau de concentração durante a performance em público, quando ocorrem situações imprevistas. O acontecimento imprevisto contado por David vem ao encontro do que Jorge e Cristina dizem sobre a influência que a ausência de estímulos visuais tem sobre a concentração durante a performance de um músico invisual, exposto em III.1.5.

A interacção entre Cristina e os outros membros do grupo é inteiramente feita por comunicação verbal, em situação de ensaios e de concerto. Embora a estrutura das peças a serem executadas sejam planificadas nos ensaios, com a distribuição dos solos e o estabelecimento da ordem dos temas, não é convencionado nenhum sinal para sincronizar entradas, transições ou o final das peças, nem definida nenhuma estratégia para resolver eventuais falhas de comunicação. O contexto espacial e social, bem como o género musical que este conjunto musical realiza parecem ser os factores decisivos para a ausência deste tipo de planificação específica. O ambiente informal deste tipo de concertos, ou a participação em festas e casamentos faz com que seja possível comunicar verbalmente, de modo que a sincronização seja obtida por contagem verbal dos tempos, ou por introduções instrumentais para Cristina perceber qual é a música e quando é a sua entrada. Os membros do grupo proporcionam a esta a possibilidade de se assumir como líder da sincronização na entrada, evolução, na resolução e em todas as iniciativas musicais que Cristina toma enquanto realiza os seus solos, beneficiando da liberdade que o jazz favorece.

Frith, citando Paul Gilroy, refere como o Jazz vive do diálogo entre todos os músicos que compõem o conjunto, das suas linhas de perguntas e respostas musicais, e do modo como está tão presente a individualidade e o colectivo, numa forma de arte “contraditória de asserção individual dentro e contra o grupo onde, através da improvisação baseada em materiais da tradição, o músico define a sua identidade como indivíduo, ligando-se simultaneamente com a cadeia da tradição: “For true jazz is an art of individual assertion within and against the group. Each true jazz moment . . . springs from a content in which the artist challenges all the rests each solo flight, or improvisation, represents

(like the canvases of a painter) a definition of his identity,- as individual, as member of the collectivity and as a link in the chain of tradition. Thus because jazz finds its very life in improvisation upon traditional materials, the jazz man must lose his identity even as he finds it” (Frith: 1996, 118).

O Jazz é uma forma de expressão musical que permite uma clara distinção e definição dos limites da autonomia de um músico, em que, ao contrário do que ocorre nos agrupamentos de música de câmara na música erudita, não se manifesta por assim dizer uma “luta” entre as identidades individual e colectiva e onde os músicos sabem distinguir muito bem o seu espaço de solo individual dos momentos de diálogo e unidade de conjunto.

Tal como referido no caso de Camila e Jorge, também aqui o líder é o músico invisual; os colegas de Cristina, quando a comunicação verbal não é utilizada, seguem as acções desta, para obter a sincronização musical necessária (Repp & Keller, 2008). A única excepção parece ser na decisão sobre a ordem dos temas, que Cristina atribui ao guitarrista, e no início das peças, que Cristina diz ser feito por contagem verbal dos tempos ou esperando alguns compassos para saber o que vai tocar e cantar. A liberdade permitida pelo jazz manifesta-se aqui pela ausência de dificuldades na transição entre secções, ao contrário do que acontece no repertório de concertos e agrupamentos de câmara dos períodos clássico e romântico. Neste contexto onde estão presentes comportamentos associados ao jazz, a comunicação verbal é uma acção normal e bem aceite, facilitando a interacção e sincronia dentro do grupo. Qualquer iniciativa vinda de um dos membros pode ser compreendida por Cristina, que nesta situação não precisa da comunicação visual; qualquer informação dada por um gesto ou pelo contacto através do olhar pode ser substituído pela verbalização. Além disso, o início e final dos solos e as várias secções estabelecidas pelos músicos são bem definidos e cada músico sabe qual é o seu papel dentro do conjunto e desenvolvimento da estrutura musical.

IV. Conclusões Gerais

Para estudar a interacção e sincronia na prática de música de conjunto de quatro músicos invisuais ao longo da sua vida como performers e na participação que três destes músicos têm numa formação coral e instrumental, duo a quatro mãos e banda de jazz respectivamente, foi formulada uma hipótese de trabalho que propunha a existência de estratégias alternativas planificadas entre os membros do grupo que visam a substituição dos sinais visuais. Para a sincronização, através da criação de sinais que, por elementos auditivos como a respiração, serviriam para indicar o início, o início de secções, o corte do som final de uma peça e situações imprevistas de desfasamento, e para a interacção, com o intuito de melhorar o entendimento em

passagens de maior intensidade emocional, nas quais é exigido ao músico um maior número de recursos expressivos, alguns destes de efeito visual.

Pela análise e comparação das respostas dos músicos invisuais e dos músicos normovisuais com quem estes trabalharam na prática de música de conjunto, pode verificar-se em duas situações a existência de uma estratégia alternativa de interacção baseada na respiração que parte exclusivamente da intenção do músico invisual para melhorar a sua interacção com os outros e não de uma estratégia previamente estabelecida em conjunto; uma estratégia adoptada de forma individual pelos músicos invisuais e cinco planificadas em grupo para a sincronização, umas alternativas, outras próprias da visualidade; por último, tendo por base as estratégias adoptadas, pode sugerir-se uma eventual relação entre alguns comportamentos corporais do músico invisual, com a prática de gestos na vida quotidiana, na realização de movimentos corporais que pretendem servir como sinais para indicação de entradas.

Quando questionados sobre o movimento corporal que conseguem ouvir quando assistem a um concerto, três dos músicos invisuais referem uma única acção corporal, a respiração. Cristina percebe a respiração dos cantores, Camila a respiração realizada na interacção entre os membros de um grupo e Jorge a respiração de todos os músicos até onde a distância o permite. Acresce que Jorge e Camila consideram a respiração como elemento imprescindível para se exprimirem musicalmente, incluindo o controlo da respiração no seu trabalho global de controlo do movimento, na execução do instrumento. Jorge diz claramente que procura, através da respiração dos músicos que ouve, compreender as suas intenções expressivas. Camila e Jorge, referindo várias vezes a utilização da respiração como recurso expressivo têm necessariamente de valorizar a respiração perceptível efectuada pelos músicos com quem tocam em conjunto. Os padrões de respiração parecem servir-lhes como uma solução alternativa à visualização de movimentos expressivos perceptíveis visualmente, tornando-se o direccionamento da atenção para a percepção da respiração uma estratégia individual do músico invisual para compreender a expressão emocional que os outros membros do grupo revelam. É assim que Jorge parece procurar interagir quando toca com orquestra ou quando toca trompa inserido no naipe de trompas da orquestra e em agrupamentos de música de câmara, tal como Camila, que interage dessa forma mesmo sabendo que o colega normovisual do duo a quatro mãos a que pertence não se apercebe que a sua respiração é valorizada como elemento expressivo.

Cristina interage com os colegas da banda servindo-se do som retirado dos instrumentos tal como Bia, que interage por vezes com trinta crianças, servindo-se do resultado sonoro do que estas cantam e tocam, não procurando direccionar a atenção para qualquer acção corporal.

Para trabalhar com as suas alunas, Bia cria um acompanhamento para o órgão que serve de suporte harmónico. Nos ensaios, indica as entradas verbalmente até as alunas memorizarem os

pontos onde têm de entrar ou mudar de secção. Em público, as alunas ouvem a introdução que Bia toca no órgão e entram no compasso estabelecido. Qualquer desfasamento de uma das partes é corrigido seguindo auditivamente as outras partes vocais ou instrumentais, o mesmo acontecendo com o corte no som final de cada peça.

No duo a quatro mãos, Rafael observa visualmente e segue os movimentos corporais de Camila durante toda a performance, para se sincronizar nas várias entradas, no corte dos sons finais das secções e no final da peça. Nos ensaios, quando ocorre um desfasamento, Rafael faz uma contagem verbal dos tempos para obter novamente a sincronização. O desfasamento ocorre nas transições entre secções, onde pausas longas antecedem a entrada em simultâneo dos dois músicos. Camila e Rafael estabeleceram, numa das transições, o som de virar de página como sinal que indica a Camila que Rafael está preparado para lhe seguir os movimentos.

Na sua banda, Cristina ou um colega fazem a contagem verbal dos tempos no início de cada peça. Cada músico, ouvindo o resultado sonoro do conjunto, sabe onde tem de entrar, seguindo a construção de cada peça, constituída por um tema, solos para cada um dos músicos e reexposição do tema, sendo que a ordem dos solos e o momento de reexposição do tema são combinados previamente durante os ensaios. Quando Cristina faz um solo, os músicos seguem todas as suas iniciativas, acompanhando-a até o seu solo terminar.

Pela experiência de Jorge no seu trabalho como solista, verifica-se que convencionou com o maestro um movimento com a mão que indica a entrada para a orquestra no final da cadência e ouve a respiração dos músicos para se sincronizar na primeira entrada do primeiro andamento. Nesta entrada, a utilização da respiração dos músicos da orquestra foi a última estratégia adoptada após outras não terem tido bons resultados. Numa primeira fase, tinha sido estabelecido que Jorge dava um sinal para a orquestra entrar; numa segunda fase uma pessoa, olhando para o maestro, fazia a contagem verbal dos tempos ao ouvido de Jorge. Com o decorrer dos ensaios, concluiu-se que a distância a que os músicos se encontravam do piano era um obstáculo à interacção com Jorge. Colocando-se mais perto do solista invisual, os músicos sabiam que a sua respiração era um sinal que permitia indicar a Jorge o momento certo para que este pudesse entrar sincronizado. Em muitas passagens do primeiro e terceiro andamentos, bem como na totalidade do segundo, Jorge entra sincronizado tendo como referência as outras partes instrumentais, que tem memorizadas.

Bia, Camila e Jorge dão conta das suas experiências noutros grupos. Bia dirigiu um coro, sem qualquer suporte instrumental, onde convencionou três movimentos com as mãos: um sinal indicativo das entradas para o início e entre pausas, um sinal para as pausas e um sinal para o corte do som final da peça. Camila tocou em vários outros grupos, usando estratégias diferentes para obter sincronia. Numa formação a dois pianos, o colega com quem tocava, tal como Rafael,

observava visualmente durante toda a peça os seus movimentos; na formação a quatro mãos que tinha comigo, Camila utilizava a minha ou a sua respiração e o contacto com os meus braços; nos vários coros que integrou, tal como quando tocava acordeão, seguia a respiração dos músicos; quando toca violino em conjunto com uma guitarra, para acompanhar um coro, Camila ouve a introdução feita pela guitarra e sabe onde tem de entrar. Jorge, como trompista, tocou inserido em bandas filarmónicas, no naipe de trompas de uma orquestra e em diversos agrupamentos de metais, utilizando sempre a mesma estratégia, servindo-se da respiração dos seus colegas para entrar em sincronia.

Pode concluir-se que estes músicos estabelecem em grupo a memorização e focalização da atenção nas partes musicais dos outros membros, a contagem verbal de tempos, a observação por parte dos membros normovisuais do movimento corporal do músico invisual, a criação, por parte do músico invisual, de sinais para dirigir o grupo e a colocação dos músicos a pouca distância do músico invisual para que este possa ouvir a respiração dos outros.

Assim, verifica-se que um músico invisual pode recorrer, para dirigir um grupo, a estratégias baseadas na visualidade, desenvolvendo padrões de movimento que os normovisuais que trabalham consigo memorizam. Pode colocar-se como seguidor na sincronização, servindo-se da respiração dos músicos que estão a pouca distância, suprindo assim a não visualização de sinais para indicação da entrada efectuada em simultâneo com outros no início de uma peça e no início de uma secção antecedida por pausas em todos os instrumentos; porém, a utilização da respiração parece ser sobretudo uma estratégia individual do músico invisual, sendo que os músicos normovisuais apenas se apercebem dela quando este, colocado na posição de solista à frente de uma orquestra, pede para estar a pouca distância dos outros músicos. Colocado o músico invisual como seguidor na sincronização, não se verifica a necessidade de convencionar sinais para o corte do som final nem em situações imprevistas de desfaseamento. Em alternativa o músico pode liderar a sincronização, convencionando com os colegas movimentos corporais que servem como sinais para indicação nos pontos já referidos.

A contagem verbal de tempos nas entradas usada por Bia nos ensaios e por Cristina, nos ensaios e concertos, parece ser uma estratégia comum a qualquer trabalho de conjunto com crianças, em que a comunicação verbal serve como estratégia de aprendizagem, e também num grupo de jazz, onde a interacção verbal não é necessariamente excluída. Por outro lado, a contagem verbal dos tempos, surge noutros casos, como solução alternativa, depois de o maestro, músicos da orquestra e Rafael não terem compreendido o movimento corporal que, respectivamente, Jorge e Camila realizam para dar indicação das entradas.

Jorge e Camila, portadores de cegueira precoce e congénita, têm um conhecimento reduzido da gestualidade das pessoas normovisuais, não utilizando na sua vida quotidiana qualquer gesto

convencionado ou expressão gestual “estável na forma e que, como resultado, tenda a ser recordada” (Kendon, 1997). Bia, pelo contrário, com 16 anos de experiência visual, utiliza gestos intencionais que são compreendidos pelas pessoas que com ela interagem. Exemplo disso é a forma como Bia, para ensinar a letra de uma canção aos seus alunos, utiliza padrões de movimento corporal para representar objectos e a sua manipulação. Quando não pode tocar um suporte harmónico para servir como referência para as entradas de um coro, Bia desenvolve sinais que convencionam com os alunos. A sua preocupação com a postura corporal, nomeadamente com a orientação espacial do corpo e com os padrões do olhar direccionados para os alunos numa atitude de receptividade, bem como a sua utilização diária de gestos para interagir com as pessoas, podem ter contribuído para que a comunicação tenha sido eficaz, na situação descrita. Um músico portador de cegueira congénita precisa, portanto, de transformar os seus gestos idiossincráticos em padrões de movimento que possam ser reconhecidos pelos outros músicos. Esta aprendizagem do controlo do desenho do gesto depende de toda a experiência de vida deste músico, na procura da eficácia na comunicação corporal, que lhe será útil quando pretende liderar as acções onde ocorrem entradas em simultâneo sem qualquer ponto de referência que a anteceda.

Em conclusão, as estratégias de sincronização são planificadas, em primeiro lugar, segundo as práticas de cada contexto musical, não havendo necessidade de discutir nos ensaios qual a forma de comunicação a utilizar. Isto implica que, excepto quando o músico invisual lidera a sincronização, estejam presentes partes instrumentais ou a respiração dos músicos que anteceda o ataque das notas nas entradas no início e no início de uma secção precedida por uma total ausência de som.

Bibliografia

Livros:

Aiello R & WILLIAMON A (2002). "Memory", in R Parncutt & G. E. McPherson (eds.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford : Oxford University Press, pp. 167-181.

Baily, J. (1985). "Music Structure and Human Movement", in Peter howell, Ian Cross, R. West (eds.). *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, pp. 237-258.

Becker, J., (2006). "Anthropological Perspectives On Music and Emotion" In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 2135-160). New York: Oxford University Press.

Damásio, A. (1994). *O Erro de Descartes*. Mem Martins: publicações Europa-América.

Damásio, A. (2001). *O Sentimento de Si*. Mem Martins: publicações Europa-América.

Frith, Simon (1996) "Music and Identity", in Stuart Hall and Paul du Gay (eds). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications p. 109-136

King, E., (2006). "Supporting Gestures: Breathing In Piano Performance", in Gritten, Anthony; King, Elaine. *Music And Gesture*, Ed. Lit. Hampshire: Ashgate, pp. 142-164.

Kononenko, N. (1998). *Ukrainian minstrels ... and the blind shall sing*, (Folklores and folk cultures of eastern Europe series). ed. L. Ivanits. Armonk, NY: M.E. Sharpe.

Lidov, D., (2006). "Emotive Gesture in Music and its Contraries", in Gritten, Anthony; King, Elaine. *Music And Gesture*, Ed. Lit. Hampshire: Ashgate, pp. 24-44.

Matisoff, S. (1978). *The legend of Semimaru, blind musician of Japan* (Studies in Oriental Culture, no. 14). New York: Columbia University Press.

Persson, R. S., (2006). "The Subjective World Of The Performer". In P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 275-289). New York: Oxford University Press.

Artigos:

Bakker, A. (2005). Flow among music teachers and their students: The crossover of peak experiences. *Journal of Vocational Behavior* 66 26-44.

Belhiah, H. (2008). Tutoring As An Embodied Activity: How Speech, Gaze And Body Orientation Are Coordinated To Conduct ESL Business. *Journal Of Pragmatics*, Pragma-2847, 9-27.

Blacking, J., (1982). Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective. *The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 1, No. 1, pp. 89-99.

Blacking, J., (1969). The Value of Music in Human Experience. *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 1, pp. 33-71.

Blake, R., Shiffrar, M., (2007). Perception of Human Motion. *Annual Review of Psychology*, vol. 58, pp. 47-73.

Blumsack, Judith T. and Ross, Margaret E. (2007)'Self-Reported Spatial Hearing and Blindness', *Visual Impairment Research*, 9:1,33 — 38

Boerner, S., Streit, C., F., (2007). Promoting orchestral performance: the interplay between musicians' mood and a conductor's leadership style. *Psychology of Music*, 35, 132-143.

Brambring, Michael(2001)'Motor activity in children who are blind or partially sighted. *Visual Impairment Research*,3:1,41 — 51

Cattaneo, Z., Vecchi, T., Cornoldi, C., Mammarella, I., Bonino, D., Ricciardi, E., Pietrini, P. (2008). Imagery And Spatial Processes In Blindness And Visual Impairment *Neuroscience And Biobehavioral Reviews*. 32, 1346-1360.

Clayton, M. Sager, R. & Will, Udo, (2004). In Time with the Music. *ESEM Counterpoint*, vol. 1
Crombie, David, Lenoir, Roger and McKenzie, Neil., (2005) Accessible Music Technology for People with a Print Impairment. *Journal of New Music Research*, 34:2,209 – 218.

Davidsson, J. W. & Correia, J. (2001). Meaningful Musical Performance : A Bodily Experience. *research Studies in Music education* vol. 17, nº 1, p. 70-83

Davidson, J., (2007). Qualitative Insights into the Use of Expressive Body Movement in Solo Piano Performance: a Case Study Approach. *Psychology of Music*, Vol. 35, pp. 381-401.

Dolloff, Lori Anne (1999). Imagining Ourselves as Teachers: the development of teacher identity in music teacher education. *Music Education Research*, 1:2, 191-208.

Ericsson, K., Lehmann, A. (1996). Expert And Exceptional Performance : Evidence Of Maximal Adaptation To Task Constraints. *Annu Rev Psychol.* vol. 47, pp. 273-305.

Farnell, B. (1999). Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*, vol. 28, 341-373.

Hamilton, R. H., Pascual-Leone, A., Schlaug, G. (2004). Absolute Pitch in Blind Musicians. *Neuroreport* Vol. 15, nº 5 (www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/15073518).

Imbiriba, L., Rodrigues, E., Magalhães, J., Vargas, D., (2006). Motor imagery in blind subjects: The influence of the previous visual experience. *Neuroscience Letters*, Volume 400, Issues 1-2, pp. 181-185.

JUCHNIEWICZ, J., (2008). The influence of physical movement on the perception of musical performance. *Psychology of Music*, 36, pp. 417-427.

Keller P., Knoblich, G., Repp. B., (2007). Pianists duet better when they play with themselves: On the possible role of action simulation in synchronization. *Counsciousness and Cognition*, vol. 16 pp. 102-111.

Kendon, A. (1997). Gesture. *Annu Rev Anthropol*, vol. 26, pp. 109-128.

Kendon, A. (1996) An agenda for gesture studies. *The Semiotic Review of Books*, 7.3: 7-12.

Kokotsaki, D., (2007). Understanding the ensemble pianist: a theoretical framework. *Psychology of Music*, 35, 641-668.

Large, E. (2000). On Synchronizing Movements To Music. *Human Movement Science*, 19, 527-566.

Larson, L. (2006). Body Awareness and Dance-based Training for Persons with Acquired Blindness Effects on Balance and Gait Speed. *Visual Impairment Research*, 8:25-40.

Lindström, Erik, Camurri, Antonio, Friberg, Anders, Volpe, Gualtiero and Rinman, Marie-Louise (2005) 'Affect, Attitude and Evaluation of Multisensory Performances', *Journal of New Music Research*, 34:1, 69 — 86.

Lubet, A., (2009) Disability, music education and the epistemology of interdisciplinarity, *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 22:1, 119 — 132.

Maduell, M., Wing, E., M., (2007). The dynamics of ensemble: the case for flamenco. *Psychology of Music*, 35, 591-627.

Monge, L., (2000). The Language of Blind Lemon Jefferson: The Covert Theme of Blindness. *Black Music Research Journal*, Vol. 20, No. 1, pp. 35-81.

Ochs, E., Capps, L. (1996). Narrating The Self. *Annu. Rev. Anthropol.*, 25:19-43.

Palmer, C. (1997). Music Performance. *Annu. Rev. Psychol.*, 48:1155-138.

Peleg, G., Katzir, G., Peleg, O., Kamara, M., Brodsky, L., Hel-Or, H., Keren, D., Nevo, E., (2006). hereditary Family Signatures Of Facial Expression. *PNAS*, vol. 103, no. 43 15921-15926.

Pfordresser, p. Q., (2006). Coordination of perception and action in music Performance. *Advances in Cognitive Psychology*, vol. 2, no. 2-3 pp. 183-198.

Repp, B., Keller, P., (2008). Sensorimotor synchronization with adaptively timed sequences. *Human Movement Science*, 27, 423-456.

Schutz, M. (2008). What musicians need to know about vision. *Empirical Musicology Review* Vol. 3, No. 3.

Thompson, W. F., Graham, P., & Russo, F. A. (2005). Seeing music performance: Visual influences on perception and experience. *Semiotica*, 156, 203-227.

Vanwolputte, S. (2004). Hang On To Your Self: Of Bodies, Embodiment, And Selves. *Annual Review of Anthropology*, 33>251-269.

Vines, B. W., Wanderley, M. M., Krumhansl, C., Nuzzo, R. and Levitin, D. J. (2006). Performance Gestures of Musicians: What Structural and Emotional Information Do They Convey, in A. Camurri & G. Volpe (eds.) *Proceedings of 5th International Workshop on Gesture and Sign Language and Human-Computer Interaction*, Genova, Italy, 468-478.

Zile, J. V., (1988). Examining Movement in the Context of the Music Event: A Working Model. Yearbook for Traditional Music, Vol. 20, pp. 125-133.

Internet:

Cronobiologia: evolução e principais conceitos in <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/> consultado em 16-05-2008

Hatten, R. S. (2001). Online Lectures on Music and Gesture. Cyber Institute of Semiotics (<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>) – consultado em 23/05/2009.

Royal National Institute of Blind People. “Music – Selling The Story Highlights” www.rnib.org.uk/xpedio/groups/public/documents/publicwebs/ite/public_musicss.hcsp consultado em 15-06-2008

Anexos

Entrevista concedida por Cristina

Nome: Cristina Maria Guerreiro Afonso

Idade: 38

Profissão: pianista e cantora profissional

Local: Rua Dr. Emílio Campos Coroa, Bloco B, 4º P, 8000-325 Faro

Data: 18/07/2009

Hora: 15.30

Duração: 60 minutos

P. Realizas algum gesto para mostrar alguma parte da música?

R. Às vezes. Naquela música da Madalena, tem lá uma parte que faço uma coisa assim; quando é não faço não às vezes com a cara ou ponho assim a cara. Faço, faço gestos. Quando eu estou de pé faço mais gestos e quando a música tem mais ritmo também faço mais.

P. Há algum sinal combinado para a entrada?

R. Normalmente é o baterista que faz essa leitura e depois ele é que decide e ele é que grita se vamos começar ou não. Às vezes ele tem que gritar, sim. Porque as pessoas, além de nós estarmos a tocar, as próprias pessoas estão a fazer muito barulho. Eu estou no centro do grupo, às vezes longe do baterista. As pessoas que costumam estar mais perto de mim são as pessoas que tocam teclado também ou que tocam guitarra. Então é ele que vem ao pé de mim e diz: vamos tocar a música não sei o quê! Então ele grita e aí eu mudo para aquela música. Só que às vezes nem isso é possível e então eu espero que eles comecem e posso entrar um pouco depois deles, mas aí eu depois já sei que música é que é e já vou entrar, mesmo que seja um bocadinho depois, um compasso ou dois depois deles. Nós temos um PA, levantamos o volume do PA, estamos todos a tocar...

P. O que é o PA?

R. É o sistema de som que normalmente nós usamos. Todos os instrumentos estão amplificados, a bateria inclusive. Quando fazemos casamentos ou outro tipo de festas, normalmente tocamos ao ar livre, o que pode fazer com que a comunicação se torne mais difícil. Com todos os instrumentos amplificados e todos a tocarem música de dança que sempre é uma coisa mais alta, mais o barulho normal das pessoas e às vezes nós estamos a tocar e eles estão a cantar por cima de nós ou outra coisa completamente diferente que não tem nada a ver... Uma vez estive a tocar num bar e então havia um senhor que estava ao pé de mim, que fez assim: oh, she is Great! Ele não estava conversando, estava a gritar. Só ouvimos as pessoas, não ouvimos a nossa música. Às vezes deparamos com situações muito difíceis e perante essas dificuldades eu prefiro esperar que

eles toquem e depois eu vou, e como já temos as coisas mais ou menos ensaiadas, eu entro um bocadinho mais tarde.

P. As transições são por comunicação verbal?

R. Normalmente as nossas transições fazem-se assim: ou há uma lista previamente feita e toda a gente tem uma cópia da lista e já sabemos qual é o tema que vem a seguir ou então se não programámos eu ou alguém decide que tema vai ser e dizemos uns aos outros e depois faz-se a contagem.

P. E dentro da própria música?

R. Isso está programado previamente, ou seja, nós fazemos o tema uma ou duas vezes consoante a gente queira, depois vêm os solos, depois sabemos que depois dos solos vem o tema outra vez.

P. Não há dificuldade?

R. Não, não temos. É engraçado porque eu normalmente sei as coisas de cor, mas eles têm papel e às vezes tenho que esperar um bocadinho que eles ponham o papel. Eu tenho que gritar: estão prontos, meninos? Não, não, espera aí, ainda não achei o papel, então eu espero um bocadinho que eles encontrem o papel. Mas depois ou eu ou o baterista fazemos a contagem.

P. Eu reparei, no Myspace, em músicas que cantas acompanhada, cantam os dois e está mesmo simultâneo, perfeito.

R. Os vocais foi quase todos eu que fiz.. Aquilo foi feito em estúdio e eu fiz as vozes todas. Há uma com o Luuk, com o guitarrista, que faz vozes também.

P. É difícil a comunicação?

R. Não, já sabemos quais são essas vozes.

P. E no fim da música?

R. Normalmente, quando é um tema meu, que eu estou a fazer, normalmente eu dou bem a entender que vou acabar musicalmente, fazendo ralentando, um a frase mais longa em termos vocais, há sempre qualquer coisa que mostra bem, mas eu acho que sou clara nesse aspecto. Às vezes pode acontecer que o final não corra tão bem, mas são coisas que nós já estamos habituados a fazer, já ensaiamos e sabes que no jazz as coisas são mais ou menos pré-definidas, de certa maneira. Os solos muitas vezes nós determinamos ou se vai ser durante o tema todo ou algumas partes, mas isso normalmente é determinado.

P. Achas que damos alguma coisa a mais à música?

R. Eles podem estar a tocar e podem estar a olhar a paisagem à volta. Nós quando estamos a tocar piano concentramo-nos mesmo naquilo. E talvez seja isso que faça com que eu me entregue mais. O facto de nós não termos outros estímulos que nos desviem do que estamos a fazer, talvez isso faça com que nos concentremos e aprofundemos mais. Para mim é mais inspirador. Estou mesmo lá, não estou em mais lugar nenhum.

P. Quando estás a ouvir alguém em concerto, em que é que focas o pensamento?

R. Depende do que me está a interessar mais. Eu gosto muito de harmonia e as harmonias e melodias interessam-me muito. Não tanto o virtuosismo da pessoa, mas as harmonias, o tipo de acordes que faz, o encadeamento, surpreender-me com um acorde, gosto muito ritmicamente, ver

os bateristas e como é que eles acompanham, ouvir o baixo. Quando as coisas não me interessam, eu desvio o pensamento para outra coisa, mas normalmente estou muito atenta.

P. É diferente se estiveres a ouvir um CD ou a ouvir um concerto ao vivo?

R. Não, não, é a mesma coisa. A sensação é a mesma para nós, não podemos ver as pessoas que estão no palco. Para mim ouvir um CD ou estar ao vivo a ver uma pessoa a tocar, claro que sabemos que não é a mesma coisa, mas é a mesma sensação. Gosto das duas coisas. Claro que é melhor ver as pessoas ao vivo, é uma experiência irrepetível, única, isso tem um peso muito grande, ainda mais num tipo de música em que se improvisa, mas para nós, que não podemos ver, a audição é o suporte maior que temos.

P. Mesmo através da audição, consegues detectar o movimento das pessoas, num concerto ao vivo?

R. Não, é difícil. Muitas vezes as pessoas podem estar a movimentar-se mas a fonte de onde o som vem será sempre a mesma, que é o sistema de som, as colunas, vão estar sempre no mesmo lugar. Mesmo que a pessoa esteja aos saltos tu podes não ouvir, mesmo que a pessoa esteja a dançar, tu podes não ouvir. Eu acho difícil.

P. E se não houver amplificação?

R. Há sempre, num concerto sempre há.

P. Se conheceres as pessoas, se tiveres muito contacto com elas?

R. Eu consigo perceber se eles falarem, se derem uma gargalhada, isso eu percebo o que se está a passar. Tenho amigos que estão a tocar e fartam-se de rir com os outros e é muito engraçado assistir àquilo, mas se estão a mexer-se ou a dançar, isso não posso perceber mesmo. Eu posso estar a tocar com uma guitarra eléctrica, ou acústica, que está amplificada, o meu teclado também é amplificado, o contrabaixo do David também. Nós não nos apercebemos se a pessoa mexe, porque a pessoa não vai mover o amplificador. A pessoa pode estar a mover-se com a guitarra na mão mas tu não. É difícil, não dá para perceber. Só posso perceber num cantor, a gente pode até perceber que ele está a mexer-se, pela respiração e pela maneira como o som vem, num cantor que está a dançar. Num instrumentista que está a tocar é mais complicado.

P. Sabes como se movimenta o teu corpo quando estás a cantar?

R. Depende. Se eu estiver de pé eu danço de um lado para o outro, mexo os braços, as mãos, a cabeça, faço gestos com as mãos, com a cabeça, dou passos para a frente, para o lado. Depende do ritmo da música. Movimento as ancas, fecho as mãos, dou uns passinhos.

P. Nunca te corrigiram a postura ao longo dos anos?

R. O que eu preciso sempre, imagina que eu não estou a tocar piano. Às vezes acontecem situações em que eu vou cantar porque alguém me chamou para eu ir cantar naquela situação. Eu tenho uma banda detrás de mim e normalmente eu preciso de saber qual a posição correcta no palco para eu ficar. Normalmente os meus amigos, conhecidos, colegas, dizem-me em que posição é que eu hei-de estar e para onde é que me vou virar. Eu às vezes desloco-me um bocado dessa posição, porque entretanto mexi-me, dei uns passos, dancei e saí da posição. Isso é normal acontecer comigo. Mas quando estou a tocar piano, claro que não.

P. Gostas mesmo de dançar?

R. Ai quando eu canto, danço, sim.

P. Achas que há alguma razão?

R. A razão é a música, mesmo. O ritmo da música, se for um ritmo mais movimentado, eu danço. Canto música brasileira, "funk", "soul", esse tipo de coisas levam um bocadinho a dançar. Quando é salsa ou música africana é inevitável, não consigo ficar parada, tenho mesmo de dançar nesses contextos.

P. Fazes algum desporto?

R. Não, não faço. Gosto muito de andar de bicicleta, gosto muito de andar, não sei nadar muito bem, mas de resto não sou muito amiga de ginástica mesmo quando via. Não sou muito desportista.

P. Conheces os gestos que as pessoas utilizam no dia-a-dia?

R. Eu já vi, portanto conheço o sinal de afirmação, o não, o de esperar, fazer assim com a mão, o adeus, o acenar, eu estou a fazer estes gestos, estou a falar contigo e a fazer. Levantar o braço como se estivesse a cumprimentar uma pessoa ou a dizer adeus. O maluco, pôr assim o dedo na cabeça, para a frente, tudo a correr bem, com o dedo assim colocado para cima.

P. Ainda utilizas?

R. Sim, uso.

P. Achas que usas menos?

R. Até já me aconteceu dizer que sim ou que não com a cabeça a pessoas cegas. Não noto que uso menos, não, não, é conforme. Eu acho que sou uma pessoa que faz muitos gestos. [...] Eu leio um livro em Braille e estou a olhar para o livro, ou estou com o telemóvel na mão e estou olhando para lá.

P. Perdeste a visão quando?

R. Quando tinha vinte. Tinha um décimo.

P. Como transmites diferentes emoções para o público?

R. Eu acho que é através da voz, da minha maneira de cantar. Eu sou muito expressiva quando canto. Tento expressar a letra, através da maneira como eu canto. Se a música é uma balada ou tem um contexto triste eu tento expressar através da voz. Acho que é um instrumento por excelência que eu tenho para transmitir as emoções como cantora, se cantas com alegria ou com tristeza. O piano também, claro, estou a acompanhar, mas a voz é o instrumento por excelência para transmitir emoções. Depende da letra, a letra diz-te muito o que hás-de fazer. Tens que entrar na personagem que estás a cantar. O cantor é um bocadinho actor, na minha opinião. Podes estar super feliz, mas naquela canção tens de fazer que estás triste, porque a letra diz assim. Eu acho que é um privilégio podermos mostrar os sentimentos através da música e a voz é um instrumento muito poderoso, é muito versátil, muito rico. Os instrumentos musicais às vezes são limitados mas a voz não, tem coisas infinitas para explorar. E cada pessoa é muito diferente e tem coisas diferentes para explorar e apresentar.

P. Em que medida é importante fazer gestos para sublinhar o que estás a dizer?

R. Quando eu toco piano não faço gestos, mas quando eu canto de pé eu faço gestos.

P. Porquê?

R. Talvez porque não tenha nada na outra mão, talvez porque quando estou a cantar sem tocar piano me sinto um bocadinho nua, uso os gestos para complementar-me. Eu sinto-me mais completa quando toco piano. Sinto-me bem a tocar piano e a cantar, as duas coisas completam-se. E os gestos servem para que eu possa expressar-me um bocadinho mais.

Entrevista concedida por Jorge

Nome completo: Jorge Filipe Branco Gonçalves

Data de nascimento: 03/03/1983

Profissão: estudante de piano

Local: Rua D. Afonso III, Quinta da Belavista, 3030-396 Coimbra

Data: 31/12/2008

Hora: 13.00 Duração: uma hora

P. Sabes como se movimenta o teu corpo quando fazes música?

R. Para mim isso leva-me a duas respostas. Eu acho que os movimentos da música têm de ser sempre aliás como todos os gestos que o músico faz, têm de estar sempre, sempre ao serviço do som e ao serviço da expressão, da expressividade da música que queremos transmitir. Eu acho que nós somos seres humanos, não somos máquinas, portanto pode realmente haver movimentos que em alguma altura sejam mais expansivos. Como a música é uma arte feita por seres humanos [...] embora eu acho também importante que pelo menos quando estamos a trabalhar, no trabalho do dia-a-dia, que pensemos nisso e que tomemos atenção para os excessos, porque muitas vezes com a expressividade acabamos por criar tensões musculares e até às vezes emocionais que, nomeadamente em mim, sinto muitas vezes, acaba por estragar um bocado a linha da frase. Corta, corta a frase, quando os movimentos são expressivos. Acho que nós devemos pensar os movimentos, toda a actividade corporal como uma ferramenta ao serviço da música, mas tomando em atenção no dia-a-dia aquilo que não devemos fazer e no que se pode tornar prejudicial e nocivo para a música. Uma última opinião é que acho que é importante nós trabalharmos no dia-a-dia essa realidade, todos os movimentos, levarmos tudo ao pormenor, trabalhar tudo com minúcia, mas outra coisa é a situação de concerto. Aí acho que nós temos de pensar só exclusivamente na música. Não vamos controlar nada. Embora nós possamos estar preparados para isso, no concerto tudo se altera. A pulsação cardíaca altera, a velocidade do sangue altera-se, a respiração altera-se, tudo se altera. portanto nós temos de trabalhar mas nada disso pode servir, não dá para trabalhar numa situação de concerto. A situação de concerto é para nós transmitirmos, para sermos nós próprios, para fazer as pessoas felizes com a música. O trabalho do dia-a-dia é outra situação completamente diferente.

P. O que é que distingue tocar de uma maneira expressiva de uma maneira sem ser expressiva?

R. Em relação aos movimentos corporais?

P. Se achas que o movimento distingue uma coisa da outra.

R. No piano há muitas escolas, muitas tendências que são contraditórias. Acho que temos de sentir muito, muito o nosso corpo. Eu sempre aprendi ao longo da minha vida que tínhamos de fazer um gesto constante de relaxamento em todas as situações. E o segredo para tocar bem piano é o relaxamento, é o sabermos libertar-nos de todas as tensões. Eu trabalho com uma professora que me diz sensivelmente não o contrário mas... Que a música é muito mais rica do

que isso. A música é toda ela feita de relaxamento e de tensão e acho que muitas vezes o corpo tem de acompanhar esses movimentos. Também se diz, quando nós somos estudantes, que para nós sabermos controlar o corpo, o segredo é sabermos ter tensão na dinâmica do pianíssimo e relaxamento no forte. Há quem diga isso e eu até acho que isso é verdade numa fase escolástica, de aprendizagem, mas quando tu tens esses movimentos controlados, nomeadamente os músculos controlados para a dinâmica do pianíssimo, tu não podes pensar assim na minha opinião. Acho que quando chegas a uma fase de expressividade e de queres fazer alguma obra de arte tens de saber entrar na música como um actor faz numa peça de teatro, temos de saber encarnar a obra que estamos a interpretar.

P. Há bocadinho estavas a dizer que é o corpo que acompanha o movimento, era isso?

R. Não, o que eu acho é que os movimentos do corpo têm de estar ao serviço da expressividade e não só, também para nos protegermos tecnicamente naquilo que estamos a fazer. E o corpo para mim engloba tudo, desde os pés à cabeça, incluindo as mãos e os dedos. Portanto, tocar com expressividade na minha opinião não é fazer movimentos artificiais, não é para mostrar... Há muita gente que o faz. Como parte de uma peça de teatro.

P. Achas que temos vantagem, nós cegos, em relação a isso?

P. Acho que temos uma vantagem e uma desvantagem. A vantagem é que acho que nós temos a capacidade de sentir o nosso corpo às vezes melhor do que outra pessoa, pela simples razão que temos a capacidade de não estar distraídos com a visão. Acho que o facto de sentirmos o estômago, sentirmos as vibrações da barriga durante a música, a tensão dos acordes... A mim acontece-me haver acordes que criam tensão e eu senti-los no corpo todo. Acho que isso é uma vantagem da falta de visão. As desvantagens que nós temos é que muitas das vezes muitos pianistas e isso está provado utilizam o corpo como uma peça de expressividade para impressionar o público, certos gestos que são trabalhados e que são muito teatrais e que os ajudam muito a ter sucesso. Por norma, quando tu vês uma pessoa cega a tocar uma obra e uma pessoa que não seja cega a tocar exactamente a mesma obra e se essa pessoa que não é cega estiver muito bem treinada, se for bom pianista, por norma essa pessoa acaba por visualmente para o público ser mais impressionante, porque ela sabe o que é que deve fazer, sabe os gestos que deve fazer. E não só porque os aprendeu, é porque sabe que eles são naturais e viu outros pianistas a fazê-los. E nós não temos acesso a isso. Os nossos gestos acabam por ser sempre muito mais naturais em relação a nós próprios. Nós não temos exemplos, não temos modelos. Isso influencia toda a nossa forma de tocar, não só os gestos que fazemos com expressividade, acordes, por exemplo os glissandos, acordes fortes com aqueles grandes gestos, grandes caras... Nós não podemos fazer isso, não temos acesso a essa informação. A pergunta que se faz é se é importante para a música ou não. Eunão sei, sinceramente não sei. Há alturas que costumo pensar assim, outras que penso que não. Não sei. Acho que isso influencia não só a forma como fazemos os gestos mas também a técnica, a forma como colocamos os dedos no piano. Mesmo que nos digam é assim ou de outra forma, não pode ser assim, a forma do dedo mais curva ou mais direita, o pulso tem de ser mais baixo ou mais alto. Mais cedo ou mais tarde nós sempre

acabamos por criar a nossa forma própria de tocar. Primeiro não vemos os outros e nunca temos acesso aos DVDs com pianistas a tocar e quando vamos a concertos ao vivo não os vemos a tocar, não vemos o que eles fazem. Segundo, na melhor das hipóteses temos o professor duas vezes por semana, no resto dos dias estamos sempre sozinhos. Portanto criamos sempre os nossos automatismos, os nossos instintos, na forma de tocar.

P. Criamos uma técnica mais pessoal do que as outras pessoas, é isso?

r. Na minha opinião, sim, é uma técnica mais especial. Tem mesmo de ser assim, é a nossa realidade. Não é só no piano, é em tudo. Nas coisas mais simples, a forma como andamos, a forma como nos vestimos, as coisas mais básicas da vida acaba sempre por ser muito pessoal, não temos acesso a como os outros fazem.

P. Já te corrigiram alguma postura corporal no piano?

R. Numa primeira fase sim. Quando era um aluno mais no início sim. Também te vou dizer que depende muito do professor e já me aconteceu no mesmo ano estar com dois professores diferentes e os dois darem opiniões totalmente diferentes. O que me diziam por exemplo era que eu estava sentado no centro do banco e não na ponta e que isso dificultava os movimentos. Também já me disseram que tocava sentado demasiado na ponta e que devia ser mais no meio, numa posição mais confortável em que o centro de gravidade estava mais controlado. Já me disseram que quando tu tocas com os dedos entre as teclas pretas que acabas sempre por ter um controlo inferior do teclado porque o movimento da tecla não é tão controlado e tens mais dificuldade em pressionar a tecla no movimento inferior. Outra pessoa disse-me exactamente o contrário. Quando tu tocas na ponta da tecla o movimento é mais simples. Outra pessoa acabou por me dizer exactamente o contrário. Quando tu tocas com o dedo na ponta das teclas brancas acabas por ter muito menos controlo quando tens de passar para as teclas pretas na mesma passagem, e que isso mais cedo ou mais tarde acaba por te trocar o movimento naqueles milésimos de segundo que são necessários para teres a mão formada para o acorde, arpejo ou terceiras que estás a fazer e que isso implica muitos movimentos desnecessários.

P. Na parte gestual não te fizeram algumas críticas?

R. Não, ao longo dos anos não. Houve uma crítica que me fizeram na altura que poderia estar indirectamente ligada ao facto de eu ser cego. É que eu tocava com os dedos muito direitos, e não curtos, como por exemplo a escola russa indica. O que a minha professora actual me diz é que eu tenho de sentir muito o teclado e que toque sempre com muito contacto com o teclado. Acaricie muito o teclado, em vez de ter martelos. E que isto não é uma crítica porque ela diz que isso ajuda a ter um som muito bonito em algumas obras mas que complica noutras.

P. Aquelas críticas sobre a posição no banco levaste a sério ou foi indiferente?

R. Já experimentei as duas, com o banco baixo, o banco alto... Isso é... Quando chegas a um certo nível superior os professores já não te dizem muito isso. Cada um tem a sua forma de tocar e é assim. A minha professora actual não me diz nada dessas coisas e não perdemos tempo com isso. O que ela me diz é que temos de ser inteligentes no repertório que escolhemos. Muitas vezes nós temos a tendência de dizer que nós como cegos podemos tocar o mesmo tipo de

repertório que as pessoas que vêem. Não é muito verdade. Acho que há certas peças quase inacessíveis para nós, por mais que a gente tente. Não é por uma questão de nos diminuirmos. Mas há outras que acabamos por ter muita vantagem em relação ao tipo de som e às cores do som que nós conseguimos retirar do piano.

P. O que é que torna uma peça acessível para nós?

R. Isso depende muito de peça para peça. Posso dar um exemplo que eu acho quase inacessível para os cegos, que é o primeiro estudo de Chopin.

P. Tu tocaste.

R. Toquei, toquei-o no tempo, mas nunca na vida iria tocar em concerto, não tinha coragem para fazer uma coisa dessas.

P. Depende demasiado da parte visual?

R. Não, não depende da parte visual.

P. Pode-se calcular as distâncias sem ser visualmente, não?

R. Não, é por causa da falta de apoios. Quando tu tens um arpejo, um movimento que seja inferior ou superior muitas vezes contínuo com pouco apoio, o movimento da mão em relação ao teclado torna-se aéreo. Tu não consegues ir abaixo, encontrar uma situação onde tenhas a capacidade de relaxar e continuar.

P. Falta-te um ponto de referência.

R. Um ponto de referência, mesmo numa obra qualquer, nas baladas de Chopin por exemplo.

P. Essa falta de apoio, os normovisuais não o sentem também?

R. Provavelmente podem senti-lo, mas eu acho que eles têm muita vantagem, em que com os olhos, no meio do movimento do harpejo, conseguem encontrar uma forma de a mão circular pelo teclado, em que o apoio visual acaba por servir de apoio. O quarto estudo de Chopin, por exemplo, é um estudo bom para cegos. Nós conseguimos estar ali em contacto com o teclado. É um estudo que se adapta para cegos, nós conseguimos tocar, O primeiro acho que não. Queria que ficasse muito claro que eu não estou a falar de saltos. Nós conseguimos fazer a maioria dos saltos, às vezes até sem dificuldade. Para mim os pontos de apoio são os pontos de referência, os pontos onde nós temos sempre de nos apoiar. O normovisual, mal ou bem consegue tocar, um estudante médio do curso superior consegue tocar esse estudo sem dificuldade e eu tive dificuldade com ele e do que ouvi dos outros cegos falarem e que o tocaram, também. O que é engraçado é que esse estudo tem escrito na primeira das semicolcheias sempre um acento onde se diz que o pulso deve ir abaixo para apoiar. Para mim só complicava mais.

P. Então falaste com mais cegos sobre isso?

R. Não, não falei com mais cegos mas ouvi falar de cegos que tinham estado na minha turma onde eu estava anteriormente e de contactos que o professor teve com eles. Não é por as obras serem difíceis. Que não se entre no erro de dizer que os cegos não podem tocar coisas difíceis. É totalmente mentira. Há coisas difíceis que nós conseguimos e há as coisas difíceis que nós não conseguimos. Também depende muito de cada um, só posso falar de mim. Quem me dera que aparecesse aí um cego que conseguisse tocar tudo. Isso era uma emancipação para nós.

P. Achas que a actividade motora, o facto de tu teres feito desporto tem alguma influência, dá alguma facilidade a tocar piano?

R. Sim, mas não em termos físicos. Em termos mentais, só.

P. A que nível?

R. O desporto na deficiência não representa só competição como para as outras pessoas. Quando uma pessoa perde um sentido, se fizer algum desporto, ajuda não só na reabilitação, na confiança que a pessoa tem em si própria, mas também na reabilitação em termos de ser humano. Quando tu fazes um desporto colectivo, onde te tens de mexer num campo, fazer muitas voltas e perder sempre os pontos de referência, isso acaba por te dar uma capacidade para não teres medo de falhar. Isso é uma coisa que nos cegos é raramente conseguida. Nós temos sempre falta de confiança em nós próprios. Em termos físicos acho que não. Não penso ter mais destreza no piano por causa disso, isso é totalmente ridículo. A nível mental faz toda a diferença. Quando te sentes capaz, fazer desporto, andar para trás, para a frente, para os lados e voltares a ter pontos de referência ganhas logo muito mais destreza e muito menos medo das coisas. Consegues mover-te com mais confiança na rua, tudo isso contribui. Mas por ter feito ciclismo não tem importância para tocar piano.

P. Sabes definir um gesto?

R. Isso é muito complicado. Para isso tenho de falar de uma coisa que não vejo nos outros. Eu só posso falar nos gestos com os quais eu tenho contacto, quando mexo na mão das pessoas, tudo isso. O gesto é um movimento que nós realizamos com o nosso corpo, segundo não só os instintos, mas aquilo que queremos fazer.

P. Na prática, conheces os gestos que as pessoas utilizam na comunicação verbal?

R. Conheço e até acho que nós cegos sentimos as pessoas que gesticulam muito.

P. Como é que se nota?

R. Pelo movimento das mãos, o movimento da mão no ar, nota-se que a pessoa está a gesticular. O meu pai quando está a falar faz muitos gestos com as mãos e às vezes quando lhe ponho a mão no braço vejo que ele está a mexer o antebraço. Agora o que ele está a fazer não tenho noção. Já me disseram os gestos, aquele gesto para se calar, aquele gesto em que a pessoa põe o dedo indicador em frente ao nariz, agora não sei mais.

P. Então não utilizas nada?

R. Não.

P. Como te expressas musicalmente?

R. O músico, um estudante mais avançado, quando faz música, compreende a música em termos de vibração das notas, a vibração que o acorde transmite, o relaxamento, o que o acorde representa em termos de emoções humanas, o estilo da obra que está a tocar. O corpo humano transforma-se numa entidade que sente e que vibra por ela própria como um todo. A mente, o cérebro e o corpo não são separados. O que faz com que tu cries uma tensão emocional muito maior, que se reflecte muito e que acho que é a chave para se fazer bem música, para se sentir bem e para ser muito expressivo, é a respiração. A respiração é a chave para tudo no mundo. Na

respiração está tudo presente. Está o batimento cardíaco, o estado emocional da pessoa, logo quando tu estás a tocar uma música, uma obra de arte daquelas que são mesmo grande música, que te fazem sentir intensamente aquilo que estás a fazer, o gesto da respiração, o controlar da respiração conforme a energia da música, é um dos gestos fundamentais para fazer bem música.

P. O que muda no nosso corpo para a música transmitir uma emoção positiva ou negativa?

R. Acima de tudo tens de saber encarnar a obra que estás a fazer. A transformação emocional é a mais importante. Eu sinceramente quando estou a tocar piano não sei dizer que gesto em termos físicos da mão terei que fazer para dar impressão de uma grande vivacidade ou de tristeza. Se calhar até existem muitos pianistas que o fazem. Mas acho que o importante é sabermos entrar no papel da personagem. Temos de entrar no sujeito poético. Quando fazes a transposição de uma parte alegre para uma parte que seja de tristeza ou de medo, que seja negativa, se tu souberes sentir isso com emoção, com o coração, de certeza que a tua expressão facial vai ser muito mais tenebrosa. Esse para mim é o principal segredo. Os gestos, eu sei que eles existem, há gestos como quando tens na partitura, apaixonado, os gestos físicos para transmitir isso não sei, emocionais acho que até sei alguns, sei por aquilo que faço. As alterações em termos de estados de espírito são sempre as mais importantes para compreender as energias que a música pede. Acho que um exercício muito engraçado para fazer isso é fazer-se um acorde, seja o que for, segurá-lo, tanto com a mão como com o pedal, e sentir o que o acorde nos transmite. As vibrações que o acorde transmite. Sentir como se o corpo fosse quase uma caixa de ressonância de emoções. Fazeres isso muitas vezes no esqueleto de uma obra. Há obras que têm harmonias muito fortes, eu faço as harmonias e sinto a progressão harmónica em termos das emoções que ela me transmite. Consigo entender muito melhor a obra. Quando conhecemos bem a obra temos de saber para onde a música nos leva e temos de dar a impressão que somos nós que estamos a conduzir a música. O sucesso supremo para tocar uma obra escrita numa partitura costuma-se dizer que é dar a sensação que está a ser improvisada.

P. Os grupos de música em que tu participaste foi com a orquestra.

R. Em piano, sim. Toquei trompa. Toquei duos, trios, quartetos, toquei dentro da orquestra, toquei em bandas, em três pelo menos, depois em piano toquei com as orquestras e toquei com segundo piano já muitas vezes.

P. Em que medida o contexto torna diferente a forma de trabalho?

R. A diferença maior é da música de câmara para a música orquestral. Quando estás a fazer música de câmara tu consegues sentir a respiração e isso acho que é muito importante, e as energias da outra pessoa. A respiração é um indicador não só das entradas, mas do carácter que a música tem, do movimento que a música leva, da energia que a música leva. E naturalmente quando estás em orquestra tudo pode acontecer, o maestro está longe. Embora haja alguns truques que se podem fazer não aproveitando a respiração dos maestros, mas a respiração dos músicos. Eu acho que nós temos de pensar em duas coisas. Uma coisa é o conjunto e a música que estamos a fazer, e outra é o repertório que estás a tocar e a posição que tu tens sendo cego. A minha experiência maior foi o concerto de Grieg. É um repertório romântico. Nesse tipode

repertório o maestro tem sempre que seguir o solista. Há uma maior liberdade, não digo que seja muita porque obviamente temos de respeitar a partitura, mas há uma certa liberdade em ralentandos, respirações, nos tempi que se utilizam. Neste sentido é uma facilidade que tu tens. Mas uma pessoa tem de respeitar também o estilo da obra que está a tocar. Se estiver a tocar um concerto de Mozart ou Haydn nunca podes fazer isto. O trabalho tem de ser muito mais minucioso. P. Pode ser muito mais camerístico.

R. Exacto, até porque as orquestras para esse repertório são mais pequenas. Eu acho que para a música de câmara, a diferença de se ser cego ou não se não se coloca. Coloca-se no sentido que por exemplo em quartetos eu sei que eles têm muitas expressões faciais, muitas vezes eles comunicam pela expressão facial e isso nós não temos. Mas acho que podemos fazer as mesmas coisas de forma diferente. Agora com orquestra pode ser muito complicado.

P. Eras tu que davas as entradas no concerto de Grieg, não era?

R. Sim, dei entrada sim. O concerto de Grieg é um caso complicado, é um dos mais difíceis para cegos, pelo menos pela primeira nota. Se o primeiro acorde entrar bem a música vai bem até ao fim. Se o primeiro acorde correr mal é um problema. Aquilo começa com os timbales a fazer os quatro tempos sozinhos. Depois do fim desses quatro tempos a orquestra tem um acorde em lá menor com o piano ao mesmo tempo. E aquilo tem mesmo de sair bem. E o problema é que os maestros às vezes alteram um bocado os tempos, ou tu não ouves bem a entrada dos tímpanos, que vão num crescendo desde o nada até ao fortíssimo, e tu nunca tens a sensação exacta de quando os tempos se alteram, porque tu não tens a pulsação que o maestro tem na cabeça. E o maestro nisso é que dá entrada. O segredo, a única forma, e experimentámos muitas. Uma era eu dar a entrada, não funcionou bem.

P. E não funcionou porquê?

R. Não percebiam. como eu estava à frente os timbales estão na última fila não viam, ou se calhar não fui eficaz o suficiente, sei lá. Então a única solução nesse concerto era na entrada estar alguém ao meu ouvido e essa pessoa contar-me os quatro tempos ao ouvido a olhar para o maestro. Como aquilo vem do nada, mesmo que eu tivesse a pulsação do metrónomo eu nunca sabia quando é que ela começava porque o timbale vem do nada.

P. No dia do concerto estava então uma pessoa ao pé de ti.

R. Não, era a pessoa da primeira fila. Nós por causa da questão das respirações escolhemos pôr o piano muito próximo dos músicos. Tanto era uma respiração para mim como para eles. O que acontecia às vezes era o maestro dar entradas para a orquestra toda e eu entrar porque ouvia a respiração das pessoas da primeira fila. Isso chegámos a fazer muito. Mas essa de contar os tempos entrámos sempre bem em concerto. No segundo andamento não tem problema nenhum porque a orquestra começa com muitos compassos de pausa para o piano e no terceiro a mesma coisa.

P. E em diferentes secções havia dificuldade de passar de umas para as outras?

R. Não, não havia dificuldade nenhuma.

P. E no som final?

R. No acorde final normalmente é fácil porque tu sabes o tempo que vem de trás, enquanto no início não sabes. No acorde final isso nunca me aconteceu. Isso controla-se também com o pedal, tens um acorde longo, quando a orquestra pára tu tiras também ao mesmo tempo. Por acaso nunca pensei muito nisso. Nós sentimos quando a orquestra vai parar. E isso também se vê em muitos pianistas que não são cegos, no acorde final dos concertos, a orquestra pára e eles continuam a manter o acorde. Para as entradas há concertos muito mais fáceis, por exemplo o segundo concerto de Rachmaninoff é facilímo, tu entras sempre. No primeiro andamento entra o piano, no segundo e no terceiro entra a orquestra. Um concerto terrível para entrar é o de Schumann. A orquestra pode tocar o acorde a qualquer momento, a gente nunca sabe quando ele vem. Outro concerto muito complicado é o de Ravel, que é totalmente em simultâneo. Outra situação no concerto de Grieg e acontecia-me muito, onde dava mesmo eu a entrada, era no fim da cadência. No fim da cadência vem um trilo muito grande mas que não está a tempo, e então a gente tem que fazer a terminação do trilo e aí eu fazia o gesto para o maestro entrar.

P. Como é que era o gesto?

R. Eu fazia um bocado o trilo com a mão direita e dava a entrada com a mão esquerda, a mão direita estava ocupada a tocar. Levantava a mão esquerda para dar a entrada.

P. E o maestro entendeu sempre?

R. Sim, entendeu sempre.

P. E na trompa, era tudo por respiração?

R. Sim, na trompa era muito simples porque a pessoa está no naípe. Ainda por cima num naípe de instrumentos de sopro as respirações ouvem-se muito melhor. As entradas são sempre fáceis aí.

P. Não há problema nenhum mesmo.

R. Não. O que pode haver é nas variações do tempo, acelerando ou ralentando, temos de aprender, temos de trabalhar no ensaio, é para isso que o ensaio serve. Mas também tenho que dizer que nós não podemos diabolizar a situação. Essa situação é difícil para um cego, e é difícil para os outros. Muitas vezes as mudanças de tempo para uma orquestra são complicadas para toda a gente. A experiência que tenho por exemplo como solista é que há sempre um medo, um receio mútuo. Antes de começar os ensaios eles têm sempre um bocado de receio de como vai ser concertado, como é que vai ser segurada a peça, eu tenho o receio de como é que vou perceber e nomeadamente no concerto tenho medo disso, mas acaba sempre por funcionar normalmente. Acho que esse problema para cegos está muito na cabeça das pessoas, do que na realidade é.

P. Então achas que não há assim tanta diferença?

R. Eu acho que há diferenças mas a essas diferenças nós temos de nos habituar. Uma pessoa que seja solista e que veja as entradas e as frases do maestro, eu não sei se é mais fácil para eles. Mas a questão de ser fácil ou difícil não significa possível ou impossível. Eu acho que uma das estratégias é que nós temos de ser pessoas muito sensíveis, temos que ter as orelhas muito abertas. Uma pessoa que veja chega ao ensaio toca o concerto a olhar para o maestro e não precisa de conversar. Aquilo sai. Nós temos de conhecer muito bem a nossa partitura e conhecer

muito bem a partitura das outras partes. Não podemos estar seguros só da nossa música. Tens uma parte no segundo andamento do concerto de Grieg onde o piano fazia a melodia principal do andamento, em que se torna complicado para contar os tempos, em que o contrabaixo marca sempre o início do compasso. Se tu estiveres sempre com o contrabaixo estás sempre bem. Tens de te juntar às partes que tu sabes que te podem ajudar para não escorregares no tempo e nas entradas. No primeiro andamento há uma parte que tens duas melodias em conjunto, em que o piano no primeiro caso toca com o fagote, no segundo com a trompa. Se ouvires muito bem o que o fagotista está a fazer e fizeres música de câmara com ele, e no segundo caso fizeres música de câmara com o trompetista aquilo sai bem. Mas eu acho que as pessoas que vêem também têm de usar essas estratégias porque o canto tem de ser homogéneo em todas as partes. O canto não pode ser de uma forma quando faz a flauta, outra quando faz o piano, a trompa ou o oboé. Outra situação que já me disseram professores com quem trabalhei, e eu também sinto muito isso, é que uma pessoa quando toca com orquestra sente um suporte harmónico muito grande e a presença das pessoas. Só que para te habituares a ter oitenta pessoas atrás tens de ganhar traquejo e músculo. Uma pessoa sente-se sempre nervosa. Mas quando a pessoa consegue abstrair-se da orquestra e do peso que representam oitenta músicos profissionais atrás de ti, acaba por ser sempre mais fácil tocar com orquestra do que a solo. E a prova é que por exemplo a Martha Argerich quando teve o problema de saúde o que fez foi deixar de fazer recitais a solo e só tocava com orquestra. Na altura eu não percebia porquê, depois quando comecei a tocar com orquestra percebi. É muito mais fácil tocar com orquestra, é um suporte muito maior.

P. Suporte a que nível?

R. Emocional, a nível de esforço, a nível da ajuda da orquestra nos fortíssimos. Um concerto nunca é tão longo como um recital. Quando estás a tocar a solo os olhos e a atenção do público está toda focada em ti desde o início ao fim. Qualquer gesto, qualquer movimento da mão o público está sempre à espreita, está sempre contigo. Com orquestra tens o apoio dos outros instrumentistas. Tu gastas muito mais energia em termos de som, de volume sonoro, mas em termos emocionais, de me sentir apoiado sinto-me muito mais com orquestra do que quando estou sozinho. [...]

P. Gostas mais de tocar sozinho ou com outros músicos?

R. Isso depende muito. Eu tenho muito gosto a tocar com orquestra. É uma emoção ouvir as harmonias, ouvir a potência dos instrumentos, ouvir a força cósmica nos crescendos, aquilo é uma explosão brutal. Eu gosto mais.

P. Quando ouves um concerto, como ouvinte, onde focas a tua atenção?

R. Aí acho que o cego tem uma vantagem muito grande. A pessoa cega consegue mesmo ouvir o objectivo do concerto. As outras pessoas também conseguem mas, por exemplo eu foco a minha atenção só exclusivamente na música. Tomo muita atenção à respiração do músico, a toda a expressividade do som, dos movimentos daqueles que posso ouvir, gosto muito de, por exemplo quando é piano tomar atenção os efeitos de pedal que a pessoa faz, todos os recursos que a

pessoa tem. Gosto de ouvir num concerto de orquestra ao vivo diferentes cores, atmosferas da orquestra. É complicado dizer-te, concentro-me na música sobretudo.

P. Notas diferença se fores ver um recital de uma pessoa que conheces corporalmente bem, de um pianista que nós não conhecemos.

R. Ah, sim, sim. Eu tive a experiência quando estava em França. Estar com pessoas no dia-a-dia e depois a tocar em palco. É muito diferente. Quando conheces uma pessoa corporalmente, interages com ela, que a abraças e até é um amigo teu, tu tens muita noção e consegues perceber muito melhor a mensagem que ele tem para transmitir na música E não só. Os gestos que ele faz. Tens uma noção muito mais clara.

P. Quando ouvimos uma pessoa que não conhecemos é tudo mais abstracto?

R. É mais abstracto. Há pouco tempo estive num recital de um pianista que me deixou completamente colado à cadeira. Fiquei sem palavras, sem respiração, não me conseguia mexer. Foi o Sokolov. foi das melhores coisas que ouvi na vida. Eu adorava saber que gestos é que o homem faz. Gostava mesmo de compreender. Ao ouvir a música que ele fez, acho aquilo quase humanamente impossível. Aquilo é de outra dimensão, não é de uma pessoa normal.

P. que tipo de movimentos consegues distinguir na prática ouvindo um concerto?

R. Consigo ouvir a respiração, no pedal consigo deduzir o gesto que faz porque conheço bem o piano e sei a que profundidade é que ele tem o pedal, embora no Sokolov não tenha conseguido.

Entrevista concedida por Camila

Nome completo: Camila Daniela Acioli Lins de Macedo

Data de nascimento: 18-07-1986

Profissão: estudante, a frequentar o 3º ano do curso de piano

Local: Escola Superior de Artes Aplicadas do IPCB, Quinta da Srª de Mércules, Castelo Branco

Hora: 11:15

Duração: 40 minutos

Data: 20:11:2008

P. Sabes como se movimenta o teu corpo quando fazes música?

R. Há certas passagens que me inclino para a frente, outras para o lado esquerdo, para o lado direito, depende...

P. Como sabes quando as passagens pedem uma coisa ou outra?

R. Depende...

P. Mas dás atenção a isso?

R. Dou, claro que dou.

P. Num ensaio ou concerto dás atenção ao estado do teu corpo?

R. Sim, ao início, antes de tocar tento descontraír o máximo.

P. E quando estás a tocar?

R. Também, para evitar tensões, porque isso influencia muito o som. Quanto mais tensa eu estiver mais agressivo sai o som.

P. Já te corrigiram a postura do corpo?

R. Até agora não.

P. Mesmo fora da música?

R. Fora da música não, sempre direitinha.

P. Todos os movimentos que fazes és tu que os fazes de propósito?

R. Sou eu que quero, consoante o contexto da música.

P. Costumas fazer actividade com o corpo, por exemplo desporto?

R. Faço bicicleta, tenho uma em casa.

P. E assim outras coisas, não fazes?

R. Não porque não tenho tempo.

P. E quando era na educação física?

R. Fiz um bocado de volley, de ginástica...

P. E fazias tudo?

R. Com ajuda.

P. Fazias tudo o que os outros faziam?

R. Sim, algumas coisas, outras não. No último ano tive uma professora só para mim.

P. Não tens medo de fazer algum movimento, quando por exemplo no coro tínhamos de fazer aqueles aquecimentos, não tinhas medo de estar a fazer alguma coisa de errado?

R. “Às vezes, às vezes tenho um bocado.

P. No piano não te aconteceu estares a fazer um movimento sem teres a certeza?

R. Que me lembre não.

P. Sabes dizer o que é um gesto?

R. O gesto... O gesto é um movimento que me permite comunicar com os outros através da música...

P. Conheces os gestos que as pessoas fazem no dia-a-dia?

R. De quê, de cumprimentar? Um aperto de mão?

P. Sim. Tens ideia se conheces muitos ou poucos?

R. Alguns.

P. Costumas utilizar?

R. Costumo utilizar mais apertos de mão.

P. E além desse?

R. Às vezes bato assim nas costas: olá, então, tudo bem?

P. Na rua à distância, quando dizem que vai ali aquele fulano, tu consegues fazer um sinal?

R. Não, porque não sei onde ele está.

P. Mas sabes fazer o gesto?

R. Não.

P. Quando falas com alguém em conversa não usas gestos?

R. Não.

P. Notas quando as pessoas falam com gestos?

R. Não, isso os gestos não.

P. Sabes como te exprimes musicalmente?

R. Com o corpo, com os braços, respiração...

P. Pensas na música com o corpo ou é mais pelo som?

R. Penso na música como um todo. Quando estou a tocar uma peça envolvo-me naquilo que estou a interpretar.

P. Que intenção pões no movimento?

R. Para atingir uma certa intenção em certos momentos da peça, em certos momentos, em que Por exemplo se for de um registo grave para um registo alto, num salto de grande distância, tenho que preparar bem o salto.

P. Quando a música é mais agitada ou calma sentes que fazes os movimentos de outra maneira?

R. Se for mais agitada tenho de fazer movimentos mais agitados, se for calma fazer movimentos mais leves.

P. Para o carácter da música pensas mais nos movimentos ou na música em si?

R. As duas coisas. Com base no momento da peça penso no movimento.

P. Numa audição como transmites diferentes estados de carácter'

R. É a mesma coisa.

P. É diferente se for em ensaio ou em público?

R. Em público tem mais responsabilidade, mais peso....

P. Os colegas fazem comentários à posição do teu corpo

R. Até agora não.

P. Nunca trabalhaste o corpo de maneira especial?

R. Não.

P. Que grupos de música de conjunto já tiveste?

R. Então no primeiro ano estive contigo. O segundo ano estive com a Ksenia, agora estou com o Rafael.

P. E fora da escola?

R. Ah, eu estou num grupo com idosos. Toco acordeão de teclas.

P. Também tocas na igreja, não é?

R. Sim.

P. E tocas o quê?

R. Violino.

P. E mais grupos?

R. Quando tive violino, durante três anos, integrei uma orquestrazinha.

P. E os coros.

R. E os coros, sempre coros. E toquei com uma rapariga cega, quando era pequenina, a quatro mãos. [...] Já estou habituada a tocar em conjunto.

P. Achas que o ambiente muda a maneira como tens de fazer as coisas?

R. Sim, sim. muda um bocado. Uns exigem mais esforço, mais trabalho e mais exigência. Se tocar num grupo de amadores aquilo é... Nota-se um bocadinho pelo tempo, pela pulsação certa... Esse grupo que eu tenho com idosos estamos num bom caminho até. Só aquele que toca acordeão é que deixou de tocar durante um tempo e só agora tornou a pegar. O resto, nunca souberam tocar nenhum instrumento.

P. Torna-se mais fácil ou difícil?

R. Eles adaptaram-se bem.

P. Têm que marcar a pulsação, têm que fazer mais coisas?

R. Sim, com o grupo de amadores, eles têm que tocar dentro do ritmo, dentro da pulsação.

P. E és tu que marcas?

R. Eles ouvem os acordeões a tocar, imaginam a pulsação e depois tocam com os instrumentos que eles têm, cada um à sua maneira.

P. Eles cantam?

R. Não, só tocamos. Eu toco acordeão mais o outro senhor, depois temos a pandeireta, temos maracas, temos triângulo, temos dois tambores, um bombo grande e um mais pequenino, tipo caixa, e temos castanholas.

P. Quem é que manda, quem é o chefe?

R. É o que toca acordeão.

P. É ele que dá as indicações?

R. É.

P. Ele é que dá as entradas?

R. Sim, à maneira dele, ele também é amador. Eu ajudo porque ele sozinho não consegue tocar lá muito bem.

P. E o que é que fazes?

R. Dou as tonalidades das músicas.

P. E quando é para começarem todos em conjunto?

R. Por acaso consigo entrar ao mesmo tempo que ele. Ele toca um bocadinho mais forte.

P. Mas como é que sabes exactamente o sítio para entrar?

R. Conhecendo bem as músicas mais facilmente consigo apanhar qualquer música.

P. Não sabes explicar?

R. Não, é um bocado... não sei, consigo apanhar qualquer música. Também improviso, também ajuda.

P. Eu digo quando é mesmo para começar: um dois, começa.

r. Eu não faço um, dois. Ele é que começa, depois vou atrás.

P. Vais atrás, nem que entres um bocadinho atrás, é isso?

r. Não, por acaso consigo entrar ao mesmo tempo.

P. Como?

R. Como? Não sei. é um bocado, não sei explicar.

P. No fim, acabam todos?

R. Sim, acabamos todos ao mesmo tempo. Sei que consigo entrar ao mesmo tempo que ele.

P. E na igreja, como é que é, quando tocas violino?

R. Temos um ensaiador, toca viola, guitarra. Ele começa, depois quando elas começam a cantar eu começo a tocar também.

P. Aí tem uma introduçãozinha e vocês entram.

R. Tem, tem, nós entramos.

P. Depois acabam todos ao mesmo tempo.

R. É.

P. E no coro? Estiveste em muitos coros.

R. Já estive [...]

P. É diferente de professor para professor, no sentido de num concerto saber parar, começar, depende de cada pessoa?

R. Depende de cada professor. Eu ouvia a professora Cristina, ouvia ela mesmo a respirar, quando ela estava a dirigir, ela respirava.

P. E com os outros?

R. Já não me lembro, era pequenina. mas sei que conseguia cantar ao mesmo tempo, ia atrás, como tu. [...] Este professor que eu tenho agora é um bocado exigente. Vocalmente não consigo fazer certas coisas, tenho limitações.

P. Mas aí a dificuldade que tu tens é a nível do canto, não é tanto das entradas.

R. É, a nível técnico.

P. E o trabalho de conjunto é igual com todos os professores?

R. É, sim. Entro sempre com os outros, faço a minha parte com os outros,, vou atrás.

P. E no fim da peça?

R. Acabo ao mesmo tempo.

P. E como fazes isso?

R. Respiram em conjunto. Com este professor também é a mesma coisa.

P. Por exemplo, quando o grupo é maior e com orquestra, por exemplo quando fizemos o Requiem há dois anos, conseguias ouvir bem as respirações?

R. Conseguia, sim.

P. E no nosso grupo de música de câmara, como eram as entradas comigo?

R. Respirávamos antes de começar a tocar, tu punhas o braço esquerdo ao pé do meu braço direito, respirávamos em conjunto...

P. E quando mudávamos de uma secção para a outra?

R. Mesma coisa.

P. Se alguma coisa corresse mal, quando a gente come um compasso, ou a gente se engana e temos que apanhar um acorde ao mesmo tempo?

R. Se enganar passa à frente.

P. E no fim da música?

R. Ao fim da música, também aquela questão dos braços, tocávamo-nos nos braços e íamos tirando os dedos do teclado.

P. E a respiração também era importante?

R. Não, porque aí... era mais os braços.

P. E no ano passado, com a outra colega, como faziam as entradas?

R. Eu levantava os braços e ela tinha que olhar para mim. Levantava os braços, fazia [fez uma inspiração] e ela começava também.

P. E ela entendia bem?

R. Sim.

P. Ela nunca dava entradas, eras sempre tu.

R. Era eu, sempre.

P. E no fim da música?

R. No fim da música conseguíamos acabar ao mesmo tempo

P. Sabes como?

R. Era com o braço também.

P. Era iniciativa tua.

R. Era minha, era. Eu dava as entradas todas.

P. Gostas mais de tocar a solo ou em conjunto?

R. é um bocado difícil, mas sinceramente é em conjunto.

P. Porquê?

R. Pelo gozo, sei lá. Adoro tocar em conjunto.

P. Achas que faz bem?

R. Faz muito bem.

P. A Quê?

R. A respirar, é uma forma de comunicação, de comunicar uns com os outros através da música.

P. Como é que fazes as entradas com o Rafael?

R. É a mesma coisa que fiz com a Ksenia. Levanto os braços, também.

P. Comigo foi diferente?

R. Nós tocámos a quatro mãos. Com dois pianos tem de ser à base de respirar com o corpo, respirar com os braços.

P. Imagina que fazíamos música as duas, a dois pianos. Como fazíamos?

R. Tínhamos de experimentar.

P. Não sabes?

R. Não.

P. Quando estás a ouvir um concerto ou um disco em casa em que é que costumavas prestar mais atenção?

R. Estou a pensar no tipo de instrumentação, na forma, no carácter...

P. E se for um grupo de música pop ou rock?

R. Penso igual, na tonalidade, no carácter, também.

P. Dás muito valor à parte musical.

R. Dou.

P. Costumas tirar coisas de ouvido?

R. Costumo.

P. Muito?

R. Muito.

P. E depois tocas, costumavas tocar?

R. Sim, às vezes na brincadeira toco.

P. Num concerto ou audição consegues detectar os movimentos das pessoas?

R. Isso é difícil, acho que não. Mais a parte musical, a nível interpretativo.

R. E se estiveres mais perto, se a sala for pequena?

R. Às vezes ouve-se a pessoa a mexer. Quando estão a tocar em grupo ouço a respiração deles. Oíço só.

P. E a solo também se ouve.

R. É.

P. Nessa situação de audição se for alguém que tu conheces a nível do corpo, se tens contacto com essa pessoa, é diferente, consegues sentir o movimento da outra pessoa?

R. Tem uma maneira diferente de interpretar. Isso nota-se.

P. Mas a nível do gesto.

R. Sim, porque há pessoas que fazem mais movimento, há pessoas que se destacam mais que outras.

P. Consegues detectar isso num concerto?

R. Sim.

P. Como?

R. Há pessoas que não fazem quase movimento nenhum e outras que exageram um bocadinho.

P. Tu sentada, a ouvir a pessoa?

R. Se estiver perto, se estiver na fila da frente que fique perto do palco, sim, mas se for muito longe aí já é mais complicado.

P. Então consegues distinguir o movimento.

R. Sim.

P. Quando perdeste a visão?

R. Perdi aos seis meses e meio.

P. Vês o mesmo desde essa altura até hoje.

R. Sim.

Entrevista concedida por Bia

Nome: Beatriz Maria Martins Barata Fernandes

Data de nascimento: 14-07-1959

Profissão: professora de educação musical do 1º e 2º ciclo do ensino básico

Local: na sua residência, na Rua Mateus Fernandes, 68, 3º esq. Covilhã

data: 14-11-2008

Hora: 17:16

duração: 50 minutos

P. A Bia sabe como movimenta o corpo quando está a dirigir ou quando toca com a Diana no piano ou no órgão?

R. Quando estou a dirigir estou direita e tenho muita tendência de pôr as mãos à frente. Quando há qualquer coisa que tenho que explicar utilizo um bocadinho as mãos.

P. Por alguma razão ou é uma coisa natural?

R. Acho que é uma maneira natural. É para me sentir melhor. Mesmo quando estou a dar aulas é muito raro estar com as mãos ao lado do corpo. Tudo o que eu faço a nível de trabalho de música com alunos é sempre de pé, nunca estou sentada.

P. E quando toca o órgão?

R. Quando toco o órgão estou na posição normal: sentada, cabeça levantada e mãos no teclado. Não tem nada de especial.

P. Há alguma coisa que faça de que não se dê conta? Faz tudo de propósito, com certa intenção?

R. Ah, não, não. Não costumo pensar, fazer nada com intenção. A posição que tenho é aposição natural do meu corpo. Espontânea, não é?

P. Lembro-me que me falou há tempos que fazia muita ginástica, que quando estava com os colegas gostava de fazer os mesmos movimentos que eles faziam. Como é que era?

r. Ah, sim, sim. Quando tenho uma acção de formação, seja qual for, faço tudo o que os meus colegas fazem. Lembro-me de ter feito uma acção de formação sobre o stress do professor. Tivemos um dia de natação, uma caminhada, ginásio ... tivemos de correr, saltar, e eu participei em todas as etapas da acção de formação. Normalmente o professor dizia: levantar o joelho cinco vezes. Eu levantava o joelho cinco vezes. Normalmente tenho uma capacidade de atenção que considero boa e depois eu não me envergonho de fazer as coisas. Consigo libertar-me do corpo. Esteja quem estiver, posso não fazer bem, mas faço aquilo como entendi.

P. Nunca pergunta a quem está ao lado se está a fazer bem?

R. às vezes pergunto. Lembro-me que na aula de hidroginástica, que para mim foi a aula mais divertida, fartei-me de rir, porque era tudo tão rápido que o professor apenas dizia: correr! Eu tentava fazer o que ele dizia, não sei se dentro do que ele pretendia, mas não evito fazer seja aquilo que for.

P. Acha que essa desinibição é importante para a postura nas aulas e para dirigir?

R. Acho que é muito importante. É essencial para a pessoa conseguir orientar, dirigir seja aquilo que for.

P. Seja para tocar com a Diana, com o grupo do Oriental, com os alunos...

R. É, qualquer coisa. É preciso uma pessoa estar desinibida e ter disponibilidade mental, porque dá-nos uma certa liberdade, não é? Não é bem liberdade que quero dizer. Uma pessoa tem que confiar,.

P. Confiar em quê?

R. Confiar naquilo que preparou, confiar em nós próprios, ter autoconfiança naquilo que preparámos e apresentar, isso é muito importante.

P. Mas se não prepararmos também podemos improvisar na hora...

R. Também podemos improvisar, mas eu não gosto muito de improvisação. Gosto de ter as coisas todas preparadas. [...] É evidente que se por acaso tivermos uma aula em que pensamos assim: hoje é só improvisação. Não se vai preparar nada; vamos ter essa desinibição, essa disponibilidade mental, acaba tudo por passar pela mesma coisa. Nós já vamos com a intenção que a aula vai ser diferente., vai ser improvisação. Acho que é muito importante termos capacidade de organizar as coisas.

P. Mas será que temos de ter uma melhor capacidade que os outros, pelo facto de não podermos ler a partitura no momento, temos de ter tudo mais memorizado, não é?

R. Nós temos de ter tudo mais memorizado e levar mais pontos de referência, não é?

P. Então temos de estar mais preparados que os outros, não é?

R. Ah, sim, é, eu acho que sim.

P. Como é que a Bia entende o que é um gesto?

R. Acho que o gesto realmente é muito importante, porque muitas vezes as pessoas só por um gesto conseguem comunicar. Por exemplo, eu tento substituir sempre alguma coisa que possa ser um gesto para dirigir, com alguma sequência sonora. Por exemplo: ainda hoje estive a dar uma canção. Para dar a entrada nessa música fiz uma sequência rítmica com umas clavas e com umas maracas, utilizando sempre quatro pulsações primeiro para as clavas e depois quatro para as maracas. E depois, na nona pulsação eles entram.

P. Porque está combinado.

R. Eu combino sempre qualquer coisa com os alunos a nível de uma sequência sonora, porque para mim, oiço, e assim sei, se eles vão entrar ou não na altura certa. Mas no entanto, eu acho que o movimento é importante.. Eu às vezes ensino canções aos mais pequenos. Para eles fixarem mais rápido a letra da canção, também fazemos por gestos.

P. Combinam um gesto, é isso?

R. Combinamos o gesto. Eu leio a letra da canção...

P. Que idades tinham esses alunos?

R. Agora este ano também estou a dar aulas ao 1º ciclo. E agora no 1º ciclo estou a usar mais vezes o gesto para eles decorarem mais rapidamente a canção. Estou a lembrar-me que no dia de

S. Martinho ensinei uma canção sobre as castanhas e então eu disse: vamos representar a castanha assim. Então fiz o gesto.

P. Como é que era o gesto?

R. Fiz assim. Com estes dedos, estes dois, o bico da castanha, assim.

P. Os dois indicadores. A mostrar o redondo.

r. É, o bico da castanha e depois aqui. Castanhas, castanhas assadinhas com sal.

P. Fez o dedo a indicar para o chão.

R. Fiz o gesto para o chão, para a fogueira. Depois fiz com o indicador a deitar o sal Quentinhas, quentinhas, juntei as mãos, que não te façam mal. Com a mão e depois junto ao peito. Depois saltitam, saltitam, fiz com o corpo, estás a ver? Aos saltinhos. Saltitam, crepitam, sacudi a mão. Toma lá e dá cá, toma lá e dá cá, fiz assim com a mão aberta

P. A apontar para alguém. e depois para nós.

R. S. Martinho sem vinho, fiz assim o gesto do copo a vir para a boca. E castanhas não há, fiz assim com a mão. E eles aprenderam muito mais rápido.

P. Isto com a mão é quase como fazer adeus.

R. Não, não. Fazer adeus é assim.

P. Como é que é?

R. Fazer adeus é assim. Não é tipo concha, nem virada para baixo nem para cima, é assim, de lado.

P. Inventou tudo na hora?

R. Não, a canção já a levava estudada.

P. Mas o gesto foi inventado na hora?

R. Olha, por acaso foi. O gesto foi inventado quando lá cheguei. Noutro dia estava um aluno a falar na última carteira. Estava a rir-se e eu pus assim a indicar, a mandá-lo calar, com o dedo no lábio. A turma riu-se toda. Eles ficam admirados com os meus gestos, estás a perceber? Sabes como é o da? Assim com a mão junto à cabeça e abanamos assim os dedos. Ó, da! Quer dizer, és mesmo tontinho! E eles riem-se!

P. Isso não é o que aparece na televisão?

r. É, dos jovens.

P. Alguém lhe ensinou?

R. Foi a Diana. Às vezes digo.: ó Diana, o que é aquela coisa do da? Depois ela explica-me.

P. Costuma dar então muita atenção aos gestos.

R. Dou.

P. E pergunta sempre?

R. Ah, sim, eu pergunto. Eu sei, eu sei muitos gestos.

P. E utiliza-os? Por exemplo na rua, para cumprimentar?

R. Às vezes utilizo. Noutro dia disse-me assim a Diana: ó mãe, vai ali a [...] naquele lado. Adeus! E fiz assim com a mão. A sério, faço isso muitas vezes. [...] Já tenho a idade que tenho.

P. Mas com a minha idade já os fazia? Aprendeu ao longo do tempo?

R. Isto foi ao longo do tempo. Sempre fui um bocado divertida.

P. Então gosta dos gestos?

R. Acho que faz parte do meu corpo. Não sei explicar muito bem.

P. Consegue notar quando as pessoas falam com gestos?

R. Não consigo notar, mas às vezes acho que quando uma pessoa está muito arreliada a pessoa tem tendência de abanar os braços. Há pessoas que falam muito com os braços. Isso é uma coisa que a gente não pode saber muito bem. Mas por exemplo ainda me lembro que há tempos [...] estava aí chateado comigo e eu disse: escusas de estar para aí a olhar para mim com esses olhos. Porque eu achei que ele me estava a olhar assim de esquelha, com maldade. Não sei explicar! Quando sinto que alguém me está cá a dominar dessa maneira eu digo!

P. E qual é a reacção das pessoas?

R. As pessoas ficam admiradas. Quase sempre.

P. E os alunos ganham respeitinho.

R. Nem te passa pela cabeça. Eu tenho uma colega que me diz: ó Bia, tu consegues controlar os garotos melhor do que eu. As primeiras aulas são difíceis.

P. Primeiras aulas do ano lectivo.

R. É, do ano lectivo. A primeira e segunda semana são muito difíceis. Mas depois quando eles começam a ver que realmente eu consigo ver quem está a fazer barulho, eles começam a respeitar-me mais. [...] Com estas coisas eles ficam sem saber. Até eu. Até eu às vezes fico sem saber como é que eu adivinhei aquilo.

P. Consegue transmitir aos alunos, quando eles têm de fazer uma música mais alegre ou mais triste, consegue transmitir-lhes essas ideias?

R. Ah sim, consigo transmitir. Eu faço muito esse tipo de coisas com os meus alunos. Para eles sentirem que o modo maior é maior e o modo menor é menor, canto uma canção com eles no modo maior e modo menor. Depois toco uma música, ponho um CD com uma música no modo maior e menor. Eu exploro muito a parte auditiva.

P. Mas por exemplo no seu grupo, quando é para transmitir para o público, para outras pessoas verem, como é que se consegue dizer pelo nosso gesto, pela nossa expressão se a música é alegre ou triste?

r. Eu acho que é a própria música que vai transmitir isso.

P. nós não temos de fazer nada para isso?

R. Eu acho que é a própria música que vai transmitir às pessoas se a música é alegre ou triste.

P. Não temos que pôr intenção a mais do que aquela que é precisa para a própria música?

R. Não, acho que não. Eu acho que a música bem interpretada diz tudo. Se realmente os miúdos cantarem numa escala menor, as pessoas que estão a ouvir sentem aquela tonalidade menor. Acho que a expressividade é que dá essa sensação de mais triste e de mais alegre.

P. Qual é o papel do nosso corpo então? No caso de dirigir?

R. É ensinar a interpretar. A interpretação em si. Tentar fazer uma interpretação o mais correcta possível. Não estou a ver assim mais nada para que possa transmitir esses sentimentos.

P. Se estiver a tocar com a Diana, para as outras pessoas verem, não teria que fazer alguma expressão corporal, além da que está escrita?

R. Não sei, nunca pensei nisso. Por exemplo, eu acho que quando uma pessoa está a tocar eu acho que o próprio corpo é capaz... Se uma música for muito calma, mais triste, o nosso corpo está mais concentrado., mais parado. Se for mais alegre, acho que o corpo naturalmente é capaz de se movimentar mais, não é?

P. Fazemos isso de propósito?

R. Não. Eu acho que é a música que deve pedir isso. Nunca tinha pensado muito acerca disso.

P. As pessoas que comentários é que costumavam fazer aos gestos que a Bia fazia, quando tinha o grupo?

R. Nesse grupo eu não fazia gestos, porque eu acompanhava esse coro com órgão. Eu fazia ou uma introdução, instrumental no órgão, para eles entrarem, ou fazia uma sequência rítmica. Depois com o seguimento dos ensaios eles aprendiam. Não era preciso estar ninguém à frente para os orientar.

P. Em nenhuma entrada.

R. Não, não. Tudo o que eles faziam em palco era previamente trabalhado várias vezes. Eu aí não utilizo gestos. Agora quando ensino uma canção, para os alunos das escolas, faço gestos para eles aprenderem a letra mais facilmente. Depois eles na execução fazem esses mesmos gestos.

P. não é para comunicar melhor com eles.

R. Não, é para eles aprenderem.

P. Porque é que no grupo não fazia gestos a dar entradas? Por uma questão de prática ou porque não se sentia bem?

R. Não, não é pelo facto de não me sentir bem. Como eu estava com o órgão em todas as músicas, era mais fácil eu começar a tocar para eles poderem entrar.

P. Mas supondo que não havia órgão, que era só um coro. Já teve um coro?

R. Só coro, não, nunca tive.

P. Mas se isso acontecesse era capaz de dar entradas?

R. Eu penso que sim. Combinava um gesto.

P. Não havia problema.

R. Não. Estou agora a recordar-me, que fizemos umas canções há dois anos quando foi da restauração da independência de 1640 a nível da escola. Ensinei duas canções do século XVII que eram músicas apenas vocais. Os únicos gestos que eu ensinei foi os gestos em que abria as mãos, para eles começarem, afastava, abria os braços. Quando eram pausas, fechava uma mão ao alto. Depois quando era altura de voltar a começar fazia o mesmo gesto da entrada. Eu acho que as pessoas que vêem fazem muitos gestos.

P. É melhor ou pior?

R. É diferente.

P. E combinava o fim do som?

R. Fazia isto, batia uma palma. E as coisas correram bem.

P. E eles entendiam tudo?

R. Entendiam.

P. Sempre entenderam tudo, no outro grupo também?

R. Sim. Porque eu sou uma pessoa um bocadinho exigente. Normalmente esforço-me muito. Agora ando a dar mais duas horas na escola. [...]

P. Há alguma necessidade a mais que nós tenhamos para nos prepararmos bem?

R. Acho que é a minha maneira de ser. Eu combino com eles. Do meio-dia à uma menos um quarto eu estou ali na sala e eu digo: quem quiser vá lá ter comigo para cantarmos as canções. Eles vão. Eu às vezes até fico admirada como é que vão lá tantos a ter comigo. Com estes bocadinhos assim preparo melhor as minhas coisas. Não gosto de ter nada mal feito.

P. Nesse coro da escola em que cantaram as canções do século XVII, Quando algum se atrapalhava, quando havia algum desfasamento entre eles, havia alguma coisa combinada?

R. Nos ensaios às vezes acontecia mas por acaso no dia da apresentação até correu bastante bem. Outra coisa: quando eu tinha o coro do Oriental de S. Martinho, eu dizia assim: quem faltar nos últimos quatro ensaios não vai ao concerto. às vezes até diziam que eu era um bocado exigente. Mas eu sou assim mesmo. Quem quer lidar comigo assim lida, quem não quiser não lida.

P. Quando vamos ver um concerto, ou ouvimos um cd em casa, em que é que fica a sua concentração?

R. Quando estou num concerto não gosto de me distrair. Gosto de estar atenta a ouvir e sentir aquilo que estou a ouvir. Não sou pessoa que puxe muito pela imaginação nessa altura. Quando a música me sugere a natureza, sou capaz de ouvir a música e estar por exemplo a ver um espaço verde, com árvores, com passarinhos... Se a música é demasiado forte, como hei-de explicar...

P. Forte no som?

R. Forte na intensidade. Se a música for muito forte arrepio-me. É uma coisa esquisita. não sei explicar. Consigo imaginar mais coisas quando a música é leve, mais sentimental, aí consigo realmente imaginar muitas coisas, natureza, praia, essas coisas ligadas ao campo.

P. Mas nos concertos ao vivo nós sentimos as pessoas na sala a tocar ou a cantar. Há alguma coisa que sintam, algum movimento, para além da própria música?

R. Se for num concerto de piano é isso.. Se a música for suave consigo imaginar a natureza.

P. Há alguma diferença entre uma sala pequena e uma sala maior? Ouve-se de maneira diferente?

R. Ah sim, ouve-se de maneira diferente. Eu gosto muito de assistir a concertos em igrejas. Enche mais. Acho que uma pessoa consegue meter-se mais dentro da música. Numa sala grande, se eu não estiver a ouvir bem os instrumentos começo a dispersar-me um bocadito. Agora um concerto ao vivo. Por exemplo, no outro dia fui assistir ao concerto do Luís Represas. Eu aí em relação àqueles que estão a tocar não consigo imaginar nada. Há muito barulho, a música está muito forte, a única coisa que gosto de fazer nestes concertos é cantar a letra, bater palmas e dançar.

P. E no caso de os ouvir bem?

R. No caso de os ouvir bem a música está muito forte. Assisti a oconcerto, gostei de lá estar, cantei, dancei...

P. Dançou como?

R. Só com o corpo a balançar com os pés no chão. A intensidade dos sons faz-me perder a imaginação.

P. Imagina coisas diferentes quando ouve um concerto de alguém conhecido, por exemplo meu ou da Diana, ou quando ouve um concerto de um instrumentista qualquer, tirando a parte dos sentimentos?

R. Tirando a parte dos sentimentos acho que é igual.

P. Há uma preocupação das pessoas que vêem com o aspecto da pessoa, que antes do concerto vão com uma ideia e depois ficam desiludidos com aquilo que viram. Como é no nosso caso?

R. No nosso caso depende como corre o concerto. Por exemplo, já assisti a vários concertos teus. Quando fizeste o VIII grau foi um concerto muito trabalhado, muito bem estudado, acho que estavas muito metida, estavas a viver aquilo que estavas a fazer. Estavas com as tuas emoções à flor da pele.

P. Como é que isso se nota?

R. É na expressividade. Na expressão, no piano, do toque.

2ª Entrevista concedida por Bia

Local: sede do Centro Cultural e Desportivo do Oriental de S. Martinho, rua Conselheiro Santos Viegas, 38 a 40Covilhã

Data: 15-11-2008

Hora: 16:15

P. Com que idade a Bia ficou cega?

R. Vi normalmente até aos oito anos. Já tinha feito o 1º e 2º ano do 2º ciclo, depois tive o descolamento de retina e fui para um colégio aprender Braille. Até aos 16 via alguma coisa, mas tinha de me deslocar com a bengala.

P. Acha que o facto de ter visto influencia em saber como é o gesto?

R. Sim, porque tive oportunidade de aprender muitas coisas enquanto vi que me ajudou a saber como é o feitio de uma casa, a saber fazer adeus... Acho que quando se vê cegando posteriormente é mais fácil saber o gesto mais próximo da realidade.

P. Costumava trabalhar a postura?

R. Já não me lembro.

P. Nunca pensou nisso?

R. Não.

P. Nunca lhe disseram se estava alguma coisa mal?

R. Acho que sempre tive uma postura correcta. Olho muito para o sítio onde está a pessoa, o meu olhar vai em direcção a essa pessoa. Normalmente olho para o lugar onde os meus alunos estão sentados.

[...] Como começou aqui a trabalhar no Oriental de S. Martinho?

R. Penso que em 96 os sócios daqui do Oriental formaram um grupo de crianças para cantar numa festa de natal, numa festa que costumam fazer todos os anos, onde fazem distribuição dos brinquedos. Nessa altura estavam aqui os tempos livres e então juntaram essas crianças para cantar na festa. Em 97 em Outubro convidaram-me para vir ensaiar esses meninos, e no ano seguinte voltaram a convidar-me para cantarem nessa tal festa. Nesse ano, 98, fizeram-me o convite para continuar a dirigir esse coro infantil. A partir de Janeiro vinha todas as semanas ao sábados, vinha ter com eles aqui ao Oriental, fazíamos os nossos ensaios e começámos a ser convidados para ir cantar a associações da zona, infantários... E o presidente da altura, gostava que gravássemos um cd [...] Em 99, em Setembro, com as músicas que os meninos cantavam, música infantil e música popular especialmente, que eles sabiam, gravou-se o cd.

P. Que grupos tinha?

R. As crianças tinham idades entre os 10 e os 12 anos. Em 2000 o grupo dividiu-se. Fiquei com o grupo infantil, que continuava a cantar mais ou menos no mesmo estilo e formei outro grupo, que tinha miúdas com 13 14 anos, onde estive a mariana, a Catarina e a Diana, porque os mais

velhos já não gostavam de estar com os mais pequeninos. Então gravámos o cd que foi lançado no Natal de 99 e a partir daí continuei com o grupo. [...]

P. Todas as crianças podiam entrar para o grupo?

R. Podia entrar toda a gente, quem tivesse boa voz e quem não tivesse. Isto é uma associação, não é? Cheguei a ter trinta crianças. Uns cantavam, outros tocavam instrumentos de percussão. maracas, clavas, triângulo... Utilizava muito a parte instrumental. Ensinava flauta, tinha grupos de flauta, das pequeninas de 6 e 7 anos e depois as mais crescidas, a partir dos 9 anos. Tinha sempre dois grupos de flautas. Também comecei a introduzir a flauta nalgumas canções.

P. A Catarina falou-me que também havia aqui um grupo de guitarras.

R. Havia guitarras. Havia um professor que ensinava guitarra. Como algumas adolescentes sabiam tocar guitarra eu aproveitei essa mais-valia e juntava. Eu cheguei a ter no meu grupo uns a tocar flauta, uns a tocar viola, outros a tocar instrumentos e outros a cantar. Normalmente aproveitava as capacidades que havia dentro do grupo. Havia miúdas que às vezes não gostavam de cantar sozinhas, mas que eu sabia que tinham muito jeito para o ritmo, tocavam os instrumentos. As que gostavam de cantar aproveitava-as para a parte vocal. Gostei muito de ter este grupo.

P. Já deixou o grupo.

R. Há um ano atrás. Ainda fiz a festa em 2006, saí em Janeiro. [...] Tive pena de deixar o grupo, porque havia muitas crianças que tinham muitas capacidades e o grupo tem de ser continuado. Porque realmente muitas crianças que mostravam um grande interesse. Mas não tem sido fácil encontrar alguém que dê continuidade a este trabalho.

Entrevistas das alunas normovisuais dos grupos de música do Oriental orientados pela Bia

Local: sede do Centro Cultural e Desportivo do Oriental de S. Martinho, rua Conselheiro Santos Viegas, 38 a 40Covilhã

Data: 15-11-2008

Hora: 15:15

1. Entrevista concedida por Diana Lucas

Nome completo: Diana Rita Barreiro Lucas

Idade: 20 anos

Profissão: estudante de ciências da comunicação

P. O que fazias no grupo?

R. A Bia dava aulas de flauta e depois aparte tínhamos coro.

P. Ela fazia algum gesto?

R. Ela ensinava as músicas todas, com o órgão. Ela normalmente estava a tocar para noensinar.

P. Vocês entendiam sempre o que é que ela pretendia?

R. A maior parte das vezes sim.

P. Era diferente se fosse uma pessoa que visse que vos estivesse a orientar?

R. Era, sim. Ela sabia sempre, quando estávamos a cantar uma música, quem desafinava. mesmo quando trocávamos de lugar, sabia sempre. Mesmo a questão do gesto que estavas há bocado a falar. Nunca tive aulas com uma pessoa que visse...

P. na escola tiveste professores de música.

R. Tive, mas o que aprendíamos eram aquelas coisas básicas, escalas, isso.

P. Com uma pessoa que via.

R. Sim.

P. Fazia mais movimentos?

R. Fazia. E dava-nos muitas fichas, muitas coisas.

P. Fazia mais coisas com o corpo?

R. Não sei, mas uma pessoa consegue ver que é diferente. Quando nos queria explicar algumas coisas utilizava muito as mãos...

P. As pessoas que vêem utilizam mais as mãos?

R. É, acho que sim.

P. Como é que eram as entradas?

R. Tínhamos introduções mesmo da música. Ela tocava no órgão, fazia uma pequena pausa e nós começávamos a cantar. E mexia a cabeça para a gente entrar.

P. Quando tinham de mudar de uma parte para outra havia algum sinal?

R. Não, quando aprendíamos isso também.

P. E no fim da peça, quando tinham de acabar?

R. Normalmente éramos nós que acabávamos por fazer isso nos instrumentos. Nunca fizemos nenhum "medley", não havia grandes mudanças de ritmo nem na música.

P. No caso de alguém se enganar, atrasar ou acelerar havia alguma coisa combinada?

R. A Bia nos ensaios dizia-nos para acelerarmos um pouco mais. Quando era nas actuações, onde ela não podia falar, começava ela a tocar um bocadinho mais rápido e nós percebíamos que estávamos a atrasar.

2. Entrevista concedida por Mariana

Nome completo: Mariana Bárbara Mogeiro

Idade: 12 anos

Profissão: estudante, a frequentar o 7º ano

P. Quando entraste para o Oriental?

R. Acho que quando tinha cinco anos.

P. Foi logo com a Bia?

R. Sim, tive logo educação musical com a Bia.

P. Quanto tempo?

R. Até ao ano passado.

P. Aprendeste tudo com a Bia.

R. Sim, a tocar flauta e a cantar.

P. Nas actuações também fazias as duas coisas?

R. Sim.

P. A Bia fazia gestos?

R. Sim, fazia. Batia palmas, ensinava-nos a colocar-nos na forma correcta para sair bem a voz, ajudava-nos a pôr os dedos para taparmos bem os buracos da flauta...

P. Como vos ensinava a cantar?

R. Púnha-nos direitas e ajudava-nos a pôr bem a cabeça. Agarrava-nos na cabeça e púnha-nos a cabeça direita.

P. Achas que era diferente se fosse uma pessoa que visse que vos estivesse a orientar?

R. Talvez, porque uma pessoa que visse é sempre diferente. Talvez não fizesse nenhum contacto corporal connosco.

P. Porquê?

R. Não sei. Também não estive assim tanto tempo com uma pessoa que visse.

- P. Já tiveste professores de música na escola que viam. Era diferente?
- R. Era. Não havia tanto contacto, porque nós durante seis anos criámos uma grande empatia.
- P. Esses professores na escola não faziam nada com o corpo?
- R. Não, não faziam.
- P. A Bia tocá-vos ou fazia sozinha?
- R. Andava a verificar um a um para ver se estava alguma coisa mal.
- P. Fazia isso todos os ensaios?
- R. Não, não sempre, só quando era preciso.
- P. Ela reparava tudo o que vocês faziam?
- R. Reparava quando nós estávamos a trocar olhares esquisitos e quando estávamos a falar baixinho umas com as outras, topava sempre.
- P. Quem mexe mais com o corpo, ela ou as pessoas que vêem lá na escola?
- R. É ela, sem dúvida.
- P. Que partes do corpo é que ela movia?
- R. As mãos, talvez as mãos, punha os dedos na forma em que nós devíamos tocar flauta, mexia a cabeça...
- P. Quando tocava órgão mexia a cabeça?
- R. Não, tocava só.
- P. Achas que todas as coisas que ela fazia com o corpo eram de propósito?
- R. Talvez. Era tudo o que ela queria fazer.
- P. Como eram as entradas?
- R. Ela dizia-nos, fazia a contagem e depois nós começávamos.
- P. Costumava fazer uma introdução?
- R. Sim.
- P. Quando mudavam de uma parte para a outra?
- R. Ela continuava. Ensinava-nos por partes e depois ensaiávamos algumas vezes tudo de seguida.
- P. No fim da peça havia alguma coisa combinada para acabarem?
- R. Não, nada.
- P. E quando não iam todos ao mesmo tempo?
- R. Nos ensaios corrigia-nos mas nas actuações corria tudo bem.

3. Entrevista concedida por Diana

Nome completo: Diana Isabel Barata Fernandes

Idade: 17 anos

Profissão: estudante, a frequentar o 11º ano

P. Começaste a tocar violino com que idade?

R. Aos 6 anos.

R. Ainda tocas.

R. Sim.

P. A tua mãe faz gestos a tocar?

R. Acho que ela não faz gestos. Ela tocava um acorde no piano ou num instrumento qualquer para dar a entrada.

P. E quando toca só contigo?

R. Ou começava eu e ela ia logo, ou...

P. Entendiam-se sempre?

R. Sim.

P. Achas que ela mexe o corpo?

R. Não sei, se calhar não se mexe assim tanto...

P. Estiveste cá sempre no Oriental?

R. Sim, desde que começou até ao fim.

P. Como eram as entradas?

R. Era com os instrumentos ou fazia uma introdução.

P. E no fim da peça?

R. Às vezes acabávamos todos ao mesmo tempo, outras não.

P. E quando alguém se enganava ou saía do tempo?

R. A minha mãe batia a pulsação.

P. E em público?

R. Ou ela nos tentava acompanhar ou ela acompanhava-nos a nós.

P. Se fosse alguém que visse que estivesse a orientar era diferente?

R. Talvez fizesse mais sinais para estarmos mais atentos ao ritmo.

P. A tua mãe não vos mostrava com o corpo o que tinham de fazer?

R. Não me lembro, já estou tão habituada a estar com a minha mãe que já não dou conta.

P. Tocas em conjunto noutros grupos?

R. Tenho orquestra no conservatório.

P. Já tocaste só com colegas?

R. Já, sim.

P. Como combinavam as coisas?

R. Era também com sinais, com a cabeça para darmos entrada um ao outro.

P. Era diferente então do que ccom a tua mãe?

R. Era.

4. Entrevista concedida por Catarina

Nome completo: Ana Catarina Abreu Lucas

Idade: 21 anos

Profissão: estudante de medicina

P. Como começaste com a música?

R. Comecei aqui com a Bia, a aprender, a tocar flauta.

P. Quanto tempo?

R. Foi muito tempo, não me lembro.

P. Depois continuaste?

R. Depois continuei aqui com guitarra, também no Oriental, já não com a Bia. Depois parei mesmo.

P. A Bia fazia gestos para dirigir, para comunicar convosco?

R. Não, era mais comunicação verbal.

P. Mas entendiam tudo o que ela queria?

R. Ah, sem dúvida. Muito bem.

P. Ela não fazia nada com o corpo?

R. Que me lembre agora, penso que não. Talvez fizesse, mas a comunicação que tínhamos com ela era mais verbalmente.

P. A comunicação corporal que ela tinha convosco era a mesma que os outros teus professores faziam?

R. Talvez.

P. De que maneira?

R. Como ela não se consegue aperceber dos nossos gestos, atitudes, durante um ensaio, talvez tivesse de ser diferente para cativar as outras pessoas. É um bocadinho difícil de transpor para palavras...

P. Como eram as entradas?

R. A Bia fazia sempre uma introdução, lá está, explicava onde devíamos entrar, tudo por comunicação verbal.

P. Como era quando se enganavam?

R. Como disse há pouco, qualquer coisinha que estivesse imperfeita era detectada. Interrompiamos e voltávamos a treinar.

P. A Bia ia ver com as mãos um a um se estavam a fazer tudo correcto?

R. Sim, também. Nos ensaios de flauta tocava cada um individualmente. E a cantar também.

P. E ia ver a postura do corpo?

R. Agora já não me lembro, já foi há alguns anos.

5. Entrevista concedida por David, colega de Cristina

Nome: David Gausden

Idade: 57

Morada: Rua Dr. Emílio Campos Coroa, Bloco B, 4º P, 8000-325 Faro

Data: 18/07/2009

Hora: 15.30H

Duração: 20 minutos

P. Toca com a Cristina há quantos anos?

R. Há quatro ou cinco anos. Toco contrabaixo.

P. A Cristina costuma movimentar o corpo enquanto canta?

R. Sim. Ela faz uma espécie de dança sentada quando a música está a aquecer. Sim, ela mexe com a música dentro do possível para não cair.

P. Sentada?

R. Sentada ou de pé.

P. Do princípio ao fim da música?

R. Não. Depende do que se está a passar na música.

P. Baloiça o corpo ou move alguma parte em especial?

R. Balança o corpo de lado a lado.

P. Realiza algum gesto para mostrar alguma parte da letra da música, das palavras?

R. Sim, sim. Eu estou atrás dela e não vejo bem esses gestos, mas ela está a dançar sentada ou de pé.

P. A Cristina move-se de uma maneira diferente de uma pessoa que visse?

R. Sim. É mais limitado em termos de movimento porque ela pode sem querer bater no microfone ou qualquer coisa pode cair se se ela mexe demais. Mas dentro desses limites ela mostra o mais possível o que ela está a sentir.

P. E nos ensaios?

R. É igual. Ela sente a música tendo audiência ou não, não é importante para ela. Se a música está boa ela mexe.

P. Para a entrada nas músicas há algum sinal combinado ou ela entra sozinha?

R. Normalmente em jazz... Ok, o grupo é dela, o nome é dela. De costume ela faz o primeiro solo, o primeiro improviso, o que é normal, quando és líder de uma banda. Então isso já arruma muita coisa, mas no caso em que ela não sinta vontade de fazer o primeiro solo ela vai dizer ao guitarrista ou outro músico no palco é a tua vez, luuk. Seja quem for. Então a comunicação é verbal até a um certo nível, especialmente quando estamos a tocar tipo concerto, a tocar mais jazz. Outro assunto é quando estamos a tocar com pessoas a dançar, a festejar, em casamentos ou coisas assim, queres continuar a tocar várias músicas, umas depois das outras sem parar, isto

é mais complicado porque normalmente estamos a tocar bem mais alto em termos de volume, que limita a comunicação. Claro, ela tem o microfone, pode dizer: luuk, o solo é teu! Mas nestes sítios às vezes as pessoas quase não ouvem. Isso já aconteceu. Quando a acústica de um sítio é péssima, fica uma massa de som, que é difícil distinguir. Nestes casos temos duas situações para tratar, do meu ponto de vista. O que se está a passar com o público, se estão a dançar ou não, se devemos continuar com esta batida do tema ou mais temas ou não. Cristina não sabe. Ela está no centro do grupo. Às vezes não é bonito em termos musicais, mas conseguimos dentro de alguns compassos arrumar tudo. As quero dizer que tenho experiência com muitas outras bandas que não têm ninguém invisual e a confusão entre os dois grupos não é tão diferente. Há bastante confusão em outros grupos.

P. Mas há alguma diferença?

R. Eles olham uns para os outros mas o sinal pode ser mal entendido também, têm que gritar na mesma porque o som está alto, estão num concerto, numa dança. Normalmente em sítios com péssima acústica, com ruído, tocas uma nota e tudo fica uma massa de confusão. Então isto é difícil para qualquer músico seja invisual ou não. A técnica de mudar temas tem de ser um pouco diferente, mas ninguém repara no público, eles não sabem.

P. As transições são feitas por comunicação verbal?

R. Sim. (...) Já tem acontecido haver um desastre por causa do vento, com coisas a cair, guarda-sol a cair por cima, dois ou três membros da banda param, ninguém sabe o que se está a passar mas Cristina continua. Ela não percebe o que se passou, mas percebe: ok, já não temos guitarra e baixo, então ela pede ao público para bater palmas ou faz um improviso sozinha até recuperarmos a situação e então é estranho dizer isto desta maneira, mas às vezes é bom não ver o que se passa.

P. E no fim da música, é difícil a comunicação?

R. Tem aquele tipo de cadenzas ao fim, onde ela pode tocar um dois ou três acordes e cantar e nós estamos a esperar que ela dê o acorde final, ela dá facilmente a entender quando devemos tocar o acorde final. Tem introduções, as entradas, os fins, os breaks, isso é tradição duma pessoa envolvida no jazz, aprender a tocar ao vivo, ouvir discos, uma pessoa fica seguindo estas coisas. Usamos essas tradições para fazer a forma.

P. O facto de se ser cego traz alguma coisa de especial à música?

R. Eu acho que é diferente.. Muitas pessoas reparam que ela dá mais à música do que um cantor ou pianista normal. Ela não toca uma coisa que ela não sinta. Ela não toca frases ou canta frases aprendidas ou estudadas, ela vive da inspiração do momento e se isto vem em parte ou totalmente de ser invisual eu acho que não, mas uma pessoa invisual pode dar um certo enfoque, pode refinar este sentido. Não sei, é uma boa pergunta, não sei bem como responder além disso.

P. A Cristina usa gestos quando fala?

R. Sim, usa. Usa as mãos como qualquer latino. Ela teve visão até aos vinte anos, então tem o hábito.

2ª Entrevista de Camila, após seis meses de ensaios

Local: Escola Superior de Artes Aplicadas do IPCB, Quinta da Sr^a de Mércules, Castelo Branco

Hora: 15/30

Data: 08/05/2009

Duração: 10 minutos

P. No Schubert como têm planeado as entradas, no início e no início de cada secção?

R. Fazemos uma respiração com o corpo, físico, respiramos juntos. Quando ele tem de virar a página, há partes ele tem que virar uma página, está um bocado numa página e depois outro noutra, ele tem que virar a página rápido. Isso é normal.

P. Mas quem é que dá entrada?

R. Quem dá a entrada normalmente sou eu.

P. Normalmente porquê? Há vezes que é ele?

R. Às vezes é ele. Ele às vezes conta: um, dois, três, quatro.

P. Conta?

R. Costuma contar. Mas normalmente sou eu que respiro para dar as entradas em cada secção da obra. (...)

P. E quando é no acorde final e naquele acorde de dó maior antes do início do tema, que faz os acordes e depois fica em suspenso?

R. Às vezes é complicado porque não ficamos juntos, mas fazemos também uma respiração sozinha. Faço um movimento do braço e ele vê...

P. Mas porque dizes que é complicado?

R. Juntar esse acorde às vezes não sai. Quando nós tocamos juntos sai um bocadinho mal, desencontrado, não é?

P. E depois falam nisso, tentam resolver?

R. Sim, tentamos.

P. Como?

R. Ele conta. Fazemos um compasso antes e depois atacamos o acorde.

P. Entendem-se melhor no Mozart ou no Schubert?

R. Não sei. É diferente. Ele nunca tinha feito música de câmara, é a primeira vez este ano. Ele entrou este ano. Mas está a ir bem.

P. Achaste difícil decorar o Schubert ou o Mozart?

R. O Mozart por causa da Fuga. Tinha lá muitas dissonâncias, principalmente naquelas partes centrais, custava um bocadinho a decorar. Acho que demorou mais tempo do que a Fantasia, apesar de a Fantasia também ser grande, principalmente aquela parte do Largo é que demorou um bocadinho mais tempo.

P. Porque é que foi mais difícil?

R. Principalmente foi difícil juntar. Tem muitos ritmos pontuados. Acho que o resto não é muito difícil. Não sei explicar. Ah, e aquela parte do fim, das tercinas. Quando as mãos se cruzam, ele toca uma nota numa tecla e eu tenho que tocar na ponta da tecla noutra. Tocamos uma nota ao mesmo tempo, em unísono. Estamos a planear isso. Há uma parte que eu tenho de tocar com o pulso para cima e ele tem de pôr a mão por baixo da minha. Ele faz escalas debaixo da minha mão e eu tenho que fazer uma melodia por cima. É um bocado mais complicado.

P. Têm de combinar.

R. Temos de combinar.

P. Como é que combinaram?

R. Como eu disse, Ponho o pulso ligeiramente para cima, mais para dentro do teclado. E o cotovelo não está tão distante do corpo, mais próximo, para ele ter espaço suficiente para fazer aquelas escalinhas e intervalos.

1ª Entrevista de Rafael, colega de Camila

Nome: Rafael Pina

Idade: 21 anos

Profissão: estudante, a frequentar o 1º ano do curso de piano

Local: Escola Superior de Artes Aplicadas do IPCB, Quinta da Srª de Mércules, Castelo Branco

Hora: 15:00

Data: 20:11:2008

Duração: 10 minutos

P. O teu método de trabalho com a Camila a nível de conjunto tem sido igual ao que tens tido com outros grupos?

R. O grande problema da fuga é que como é muito complexa até ao nível de harmonia, tem muita dissonância, deve-se tornar muito complicado memorizar aquilo. Por isso, a única diferença que topo de estar a tocar com a Camila a nível de conjunto é o facto, de como está a tocar tudo de memória, de vez em quando não tem as coisas bem memorizadas e tenho que estar eu a ler a parte dela e ela de ouvido apanha e reproduz, o que é uma coisa por acaso fantástica, porque reproduz logo. Consegue logo imitar e pronto, já está. Mas é a única coisa mesmo, estamos a tocar e de repente, ah, espera lá, aqui a coisa não está bem. Será que é mesmo do Mozart? E já sucedeu haver lá coisas muito estranhas e ficarmos os dois de queixo no chão com o que lá está. Aquilo tem lá intervalos tão estranhos e que não se ouve mesmo em lado nenhum! Nós estávamos a ver e eu li na minha edição: olha lá, é isto que tu tens na tua? E acabava por ser, porque eram intervalos mesmo estranhos. mas à parte disso, é exactamente igual a qualquer outro. É só mesmo o facto de não estar bem sabido. Eu toco para ela, ela reproduz e avançamos e de resto não há assim nenhuma diferença. Mas isto já por problema meu, que já tenho também com os outros grupos de música de câmara, é a entrada, porque como ninguém quer que eu conte em voz alta, custa-me a entrar. Pronto, então tem de ser a Camila, como é invisual, antes a fazer o movimento de cabeça, porque eu não lhe vejo os braços, porque os pianos não estão lado a lado, mas sim uma cauda encaixada na outra e de resto não, para além da entrada e disto não me ocorre mais nada.

P. E a nível de entendimento durante a peça?

R. É exactamente que com as outras pessoas. O que pode chocar mais é a personalidade de pessoa para pessoa, posso ver a interpretação doutra maneira... Até agora não surgiu assim diferença nenhuma. Por isso é que estava também a perguntar a origem do trabalho porque não topo assim grande... Para além deste pormenor da memória e compreendo que aquilo é difícil de memorizar e ainda bem que eu não tenho que memorizar porque... a fuga é fácil de tocar, mas a partir do momento em que as duas vozes,, (é quatro vozes, duas para cada um), que as outras vozes entram ao mesmo tempo, deve ser uma complicação ter aquilo tudo memorizado, porque é muita dissonância. [...] Mas de resto é normal.

P. E as entradas que fazias com os grupos de normovisuais?

R. É exactamente igual, é só mesmo esse sinal, depois é questão de ouvir o outro.

P. E no fim da peça, quando têm que acabar o acorde ao mesmo tempo?

R. Ainda não chegámos à última página.

P. Imagino que pelos ralentandos e pelo acorde final...

P. Mas eu digo tirar a mão do teclado e acabar.

R. Ah! Pronto, presumo que teremos de contar à semicolcheia ou à fusa para ter a certeza que aquilo sai. E ainda por cima depois isto é a dois pianos mas provavelmente vamos ter que fazer a quatro mãos porque a dois pianos começa a ser escasso. Não sei, ainda não chegámos lá. Depois provavelmente vai ser a experiência de tocar com ela a quatro mãos, de resto é tudo normal.

P. E a nível da gestualidade, dos gestos que ela faz, não há diferença nenhuma?

R. Não, eu não detecto nada. Mas também só comecei a fazer música de câmara este ano porque comecei a estudar piano muito tarde e nunca tive música de conjunto. Dos três grupos de música de câmara que tenho, tenho um grupo com uma violoncelista e uma violinista, outro com duas cantoras, e com a Camila, não vejo nada. Mas é a tal questão, como ela está do outro lado, não lhe vejo as mãos, mas pronto, também não era com as mãos que ela ia começar a fazer sinais para eu entrar aqui ou ali, seria só com a cabeça e não, é tudo com o ouvido, acho que não há mais nada.

P. E na postura?

R. Não. Não sei se por erro meu ou se por insuficiência minha eu devia olhar para ela mais vezes, mas... a partir do momento que levanto as partituras e ponho à frente da cara daqueles dois pianos, aquilo tapa tudo. Mas quando me ponho a olhar para ela quando ela está a ver a sua parte, para eu ver se ela está a fazer tudo correctamente, como ela está a fazer tudo de memória, não noto nada. Por isso até quando me telefonaste eu até fiquei admirado pelo porquê do trabalho, mas talvez noutro tipo de instrumentos haja algo mais diferente.

2ª Entrevista de Rafael, após seis meses de ensaios

Nome: Rafael Pina

Idade: 21 anos

Profissão: estudante, a frequentar o 1º ano do curso de piano

Local: Escola Superior de Artes Aplicadas do IPCB, Quinta da Srª de Mércules, Castelo Branco

Hora: 15:00

Data: 08/05/2009

Duração: 20 minutos

P. Têm usado o mesmo método de trabalho no Schubert e no Mozart, ou há alguma diferença?

R. Eu acho que o método de trabalho tem sido o mesmo. Simplesmente tem-se tornado mais fácil no Schubert... Quer dizer, no Schubert é um bocado mais difícil, porque a 4 mãos... E isto não tem nada a ver com a individualidade da Camila, é para todos: eu tenho que fazer uma escala e ela está a fazer oitavas onde eu estou a fazer a escala. Torna-se uma coisa impossível. Então, tem que ela levantar a mão e temos de combinar que quando eu vou para ali, ela tem de levantar a mão e tem de voltar a poisar, porque de vez em quando um arranca carne ao outro com a unha, o que se torna muito chato. Mas não topo diferença nenhuma. Torna-se mais fácil para as entradas porque olho para as mãos dela e tento entrar ao mesmo tempo.

P. A peça tem várias secções bem definidas. Tem mesmo pausas em que é preciso respirar.

R. Tem um Allegro, um Largo, um Allegro Vivo e depois a fuga no fim e uma pequena coda.

P. Como fazem as entradas?

R. A única entrada em que estamos os dois parados e começamos os dois ao mesmo tempo, por acaso é numa mudança de página. Não tenho de cor, por isso, pedi-lhe que... E felizmente a pausa tem uma fermata por cima. Eu viro a página, ela ouve o som da página e sabe que a partir daí ela pode começar quando quiser. Eu estou a olhar para as mãos, ela faz um ligeiro movimento com o pulso e eu entro ao mesmo tempo e isso corre bem.

P. Prestas mais atenção, para ver quando ela faz o gesto com o pulso, é isso?

R. Acaba por ser tudo, acabamos por nos habituar e torna-se um bocado inconsciente o que está a ser feito, não é uma coisa matemática em que eu estou a pensar: um dois, três, agora é aqui, agora faço isto...

P. É só nessa parte?

R. Que eu me recorde... Depois há o Largo, que é ABA, e a parte do B é extremamente difícil para toda a gente, independentemente de ser invisual ou não, porque tem tercina contra dúina, mas a dúina é colcheia com ponto e semicolcheia e isto uma mão a fazer colcheia com ponto e semicolcheia e a outra a fazer tercina, torna-se muito chato de juntar, porque um faz um bocadinho mais de tempo e o outro menos, e isso nós tivemos dificuldade em fazer isso, mas é mesmo uma incapacidade rítmica.. Essa própria entrada nesse B é difícil porque a anacrusa está em semicolcheia. É ela que a dá e eu tenho que apanhar logo, mas é uma questão de... Porque

há uma pausa enorme e de repente ouve-se uma semicolcheia no meio do nada e eu tenho que conseguir perceber a duração da semicolcheia e quando já não se toca, mais uma vez torna-se uma questão de problema rítmico das próprias pessoas. Mas de resto, que me recorde, nas pausas longas, há sempre um a entrar primeiro que o outro, excepto essa então do Allegro Vivo em que eu tenho de virar a página. Todos os outros, entra ela com o tema e depois entro eu com o acompanhamento quando é modo maior ou, quando é modo menor, entro eu com o acompanhamento e depois entra ela com o tema. Por isso, o grande problema continua, que me lembre, já não vemos a fuga há algum tempo, mas será na fuga a página final, que tem acordes mesmo no fim e estamos cada um em seu piano, não estão lado a lado, mas vamos ver se para o exame os conseguimos pôr lado a lado, para facilitar o trabalho.

P. No acorde final e nos últimos acordes antes da última entrada do tema, como combinas o corte desses acordes?

R. O acorde de dó maior?

P. Sim, no acorde de dó maior.

R. Nesse acorde, eu ponho o pedal em baixo e olho para as mãos dela. À entrada acerto e depois ela pode sair quando quiser, porque a saída vai ser feita com o pedal. Quem saio sou eu, os dois com o pedal, por isso aí não me preocupo tanto porque na saída esse truque dá para facilitar muito as saídas dos acordes, quando são bastante prolongados. Acabo por ser eu a tirar as quatro mãos, por mais cedo que ela tire as mãos.

P. E no final?

R. Aí é fácil. É a mesma coisa. São duas semibreves com ligadura, meto pedal e quando ela quiser tirar, eu tiro. Ela dá indicação quando sentir, mas aí não há muito problema, porque tem a escala e depois são só acordes e são bastante lentos. (...)

P. Da primeira vez que falámos disseste que a Camila tinha problemas de leitura na memorização das notas. (...) Em Braille, quando memorizamos uma coisa, memorizamos na hora e aquilo fica. Muitas vezes não vamos consultar se aquilo está. Vocês estão constantemente a voltar a ler.

R. Há duas maneiras de nós podermos estudar. Podemos deixar para a última memorizar, o que torna um bocado mais difícil do que meter as coisas logo de memória. Porque dá muito trabalho meter as coisas de memória no início, é um bocado à bruta. Porque se aprenderes as coisas sem ser de memória e depois meteres de memória, já tens a melodia na cabeça, tu já sabes que é tal, que com o ouvido vais lá. Quando tocas errado, mesmo quando não te lembras qual é a nota, tu já conheces a música e já sabes que assim não é. Mesmo que não saibas ao certo o que é. Este ano lembro-me que estava a ver a sonata de Mozart e a Partita, todas a aprender sem estar a memorizar e depois agarrei na suite Bergamasque para ler à pressa para tentar pôr tudo pronto o mais rápido possível. Lembro-me de memorizar o Prelúdio... Debussy escreve uma frase e a seguir escreve ligeiramente diferente, em que o si bemol já é si natural. Esses erros passamos por cima e não vamos corrigir. A frase é exactamente igual, de repente ele muda um si natural; obviamente que a frase lá mais para a frente vai para outro sítio, mas não é por causa desse si natural ou si bemol que ela ia de deixar de ir para aquela tonalidade. Nós memorizamos a primeira

frase, lemos por alto a segunda, já sabemos que é igual, por isso criamos muitos erros. Os erros que a Camila cria eu também os crio se fizer logo de memória. (...) Eu tinha uma leitura muito boa, mas assim que pus o prelúdio de cor, já estava com três erros de notas, porque a pessoa memoriza e começa a criar automatismos, parte do princípio que é assim, não soa mal e não vai ver. É uma coisa comum a todos. (...)

P. Manténs que a gestualidade dela é igual à das outras pessoas? Não notas nada?

R. Não topo nada. As pessoas têm todas uma personalidade. Com ela tenho-me saído relativamente bem. (...) Ainda bem que ela ficou com os agudos,. Uma coisa que ela faz muito bem e que é uma qualidade muito rara que poucas pessoas têm, é o cantabile que ela tem. Ela faz nuances com muita facilidade, faz uma coisa que eu não percebo como é que ela faz. Eu disse-lhe: ainda bem que vamos tocar a quatro mãos porque eu quero ver como é que tu fazes. Não percebo como fazes isso, eu quero ver. Ela tocou-me um bocadinho da 533 e realmente é tudo muito suave a maneira como ela toca. De vez em quando foge um bocado aos FF, uma coisa que eu acho que não porque o Mozart também tem de ter FF, mas isso já vai de acordo com a personalidade dela. (...) Ela faz nuances e não percebo como ela faz. Eu olho para as mãos dela e não percebo. Apesar de, um defeito que ela tem, e isto sim é devido a... e não sei se tu também tinhas, ela tem os pulsos muito para cima. Isso é muito perigoso, apesar de não se topar no som. É a prova: a técnica pode estar toda errada, a técnica é só uma questão de saúde. O que interessa é só o ouvido. Se as pessoas tiverem ouvido, sai música. Só que a técnica é uma questão de saúde, que depois a longo prazo pode dar problemas.